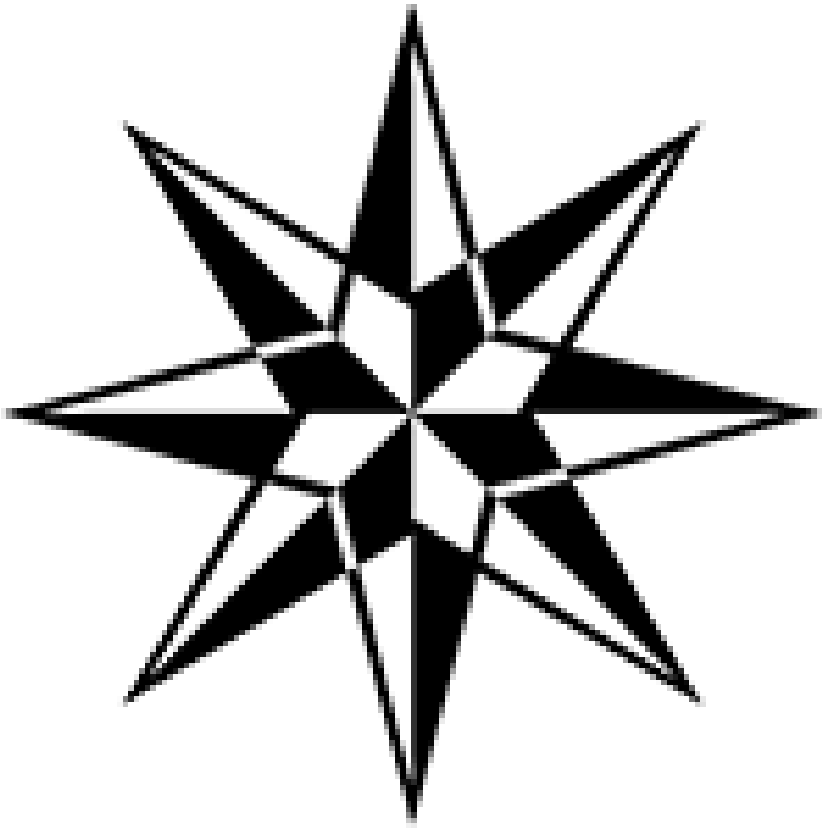
Escenas de la novela argentina

RICARDO PIGLIA

Escenas de la novela argentina

RICARDO PIGLIA



ESCENAS DE LA NOVELA ARGENTINA

RICARDO PIGLIA

Son escenas menores, diría yo. No grandes escenas históricas, sino acontecimientos mínimos que, sin embargo, condensan muchos aspectos de la sociedad de la época y nos permiten entender algunas situaciones que rodean la lectura de esas novelas y también el modo en que fueron escritas. Esa manera de trabajar sobre situaciones menores, muy individuales, tiene que ver con el modo en que la novela se relaciona con

la historia.

Escenas de la novela argentina reúne las cuatro clases que Ricardo Piglia dictó en el programa homónimo de la TV Pública en el año 2012. Él mismo revisó las transcripciones de las clases y compuso, mediante un ejercicio de archivo y reescritura, los cuatro ensayos que se suman al final de cada clase.

Desde Alberdi, Sarmiento, Cambaceres y Mansilla, pasando por Macedonio, Arlt, Marechal y Borges, hasta Puig, Walsh y Aira, entre otros, Piglia hilvana una historia de la literatura argentina deslumbrante, deteniéndose especialmente en la relación de la literatura con el cine, el periodismo, la fotografía, el viaje y la tecnología. También se reproducen las entrañables conversaciones que Piglia mantuvo con María Moreno, Juan Sasturain, Ricardo Bartís y Horacio González.

“Las clases tienen mala prensa”, solía decir Piglia, por eso el interés particular en traducir el formato clásico de una cátedra universitaria a un programa de televisión para intentar continuar con la transmisión de la experiencia y los diversos modos de leer. Años después, el procedimiento se repite pero con algunas variaciones, permitiendo así el acceso a estas clases magistrales, de uno de los intelectuales más reconocidos de los últimos tiempos, ahora en formato libro.

Escenas de la novela argentina

RICARDO PIGLIA

Edición al cuidado de Luisa Fernández

ETERNA CADENCIA EDITORA

Índice

Cubierta

Sobre este libro

Portada

Nota a la edición

CLASE 1. LA VIDA PRIVADA

Amalia y el desafío de Mansilla

Espacios sociales

La mirada liberal

La ficción calculada

La vida después de la experiencia. Conversación con María Moreno

Discusión abierta / Diálogo con el público

Ensayo 1. Una excursión a los indios ranqueles

CLASE 2. LA VOZ ARGENTINA

El grabador y la técnica narrativa

Novela y periodismo de investigación

Escritura y oralidad

Cambaceres, Borges, Gutiérrez

Juan Moreira y las modulaciones del mito. Conversación con Juan Sasturain

Discusión abierta / Diálogo con el público

Ensayo 2. Literatura y fotografía

CLASE 3. LA INFORMACIÓN Y LA NARRACIÓN

Novela y periodismo

Experiencias vs información

Arlt y Walsh en tensión con el periodismo

Novela y complot

La potencia de Roberto Arlt. Conversación con Ricardo Bartís

Discusión abierta / Diálogo con el público

Ensayo 3. Dificultades para decir la verdad

CLASE 4. LA UTOPÍA

Macedonio y la percepción distraída

La novela interminable y el problema del final

Arte conceptual, literatura potencial

Contra el realismo

Cortázar, Onetti, Marechal

Macedonio Fernández y el hermetismo. Conversación con Horacio González

Discusión abierta / Diálogo con el público

Ensayo 4. Un lapsus deliberado

A modo de cierre

Sobre el autor

Página de legales

Créditos

Otros títulos

NOTA A LA EDICIÓN

Las cuatro clases que reúne este volumen corresponden al curso que Ricardo Piglia impartió en el ciclo televisivo Escenas de la novela argentina, transmitido en el año 2012 por la TV Pública en colaboración con la Biblioteca Nacional. Entusiasmado por la idea de trasladar el formato clásico de una cátedra universitaria a la televisión, Piglia preparó un curso que armonizó clases, materiales audiovisuales y conversaciones. Las clases tienen mala prensa, decía, de ahí la importancia de apostar a la teatralidad que permitiera continuar, por otros medios, con el rito inmemorial de transmitir la experiencia, los modos de leer y los saberes culturales.

Este libro es entonces un registro de la complicidad que Piglia mantuvo siempre con sus lectores para hacer pasar la literatura por territorios y formatos no tradicionales. A Escenas de la novela argentina le siguió el curso Borges por Piglia transmitido en 2014. La idea de adaptar la televisión a la literatura, y no viceversa, fue la máxima que ordenó el ejercicio que encontraría su cierre con la adaptación de Los siete locos y Los lanzallamas (2015) a una serie de treinta capítulos producidos también por la TV Pública.

En marzo de 2015, Piglia y yo recibimos el material de video para la transcripción de las sesiones y establecimos el primer borrador. La primera revisión de ese documento estuvo a cargo de Patricia Somoza, quien reconstruyó algunas referencias, cuidó el tono y, cuando fue necesario, trabajó directamente con los interlocutores de cada conversación.

Finalmente, en el año 2016, Piglia revisó aquella versión y compuso, mediante un ejercicio de archivo y reescritura, los cuatro ensayos que acompañan cada clase. El ensayo final titulado “Un lapsus deliberado” corresponde a la transcripción de una de las clases del programa Borges por Piglia y fue realizada por Sabina Ramallo a petición del autor. Mi labor ha sido ajustar los ensayos y las clases, atendiendo las indicaciones y los comentarios que

resguardé mientras trabajábamos juntos, para presentar una versión final, tan parecida como me ha sido posible, a la que Piglia buscaba publicar.

LUISA FERNÁNDEZ

Tlalpan, México, 26 de marzo de 2020

CLASE 1

LA VIDA PRIVADA

Presentación. La pregunta por la novela "argentina". Escena de la ficción en lo social. Amalia. La tradición de la novela argentina y el cine. El desafío de Mansilla. La mirada liberal. La ficción calculada. Conversación con María Moreno. Discusión abierta.

Buenas tardes. Este proyecto empezó como una propuesta de la Biblioteca Nacional y de la TV Pública con la intención de hacer un programa de literatura. Desde el principio decidimos darle a esta intervención en televisión la forma de una clase. Como saben, las clases tienen mala prensa, suelen ser consideradas algo completamente ajeno a lo que sería la circulación en los medios de masas, pero para nosotros se trata de adaptar la televisión a la cultura y no al revés. A mí me pareció importantísimo no solo llevar la literatura a un espacio como la televisión, sino también llevar el formato de la clase, que tiene, como sabemos, algo de teatral y tiene también una larguísima tradición como forma de transmitir la experiencia, de transmitir ciertos saberes. Por eso creo que debemos conservar la forma de la clase como intercambio, eso le da el aire de conversación que estoy buscando.

El centro de las charlas va a ser el problema de la novela argentina, algo que de por sí genera una serie de enigmas y de interrogantes, sobre todo por el adjetivo: en qué consistiría la novela "argentina", cuál sería su particularidad. Al mismo tiempo, la existencia de una tradición de la novela argentina nos hace participar de una manera especial en la lectura de una novela escrita aquí, por el lenguaje y la relación que toda novela tiene con los relatos sociales, por las discusiones que suceden y de las que las novelas se hacen cargo. Vamos a comenzar con algunas novelas –en este encuentro con Amalia y en la próxima reunión con Juan Moreira– que han tenido cierta influencia en la realidad; novelas que no solamente tienen la realidad en su estructura, sino que han producido efectos en lo real, algo que siempre me ha intrigado y me ha interesado: cómo la ficción actúa también en lo real; de qué manera produce en el imaginario y en las experiencias personales ciertas reacciones. Podríamos decir que lo que imaginamos del rosismo fue construido por Amalia, que fijó el modo en que lo pensamos, y que los intentos de cambiar esa imagen que Amalia puso en circulación han sido, yo diría, inútiles. Es muy difícil romper las imágenes que están implícitas en la novela, centrada en una historia de amor que, por otro lado, tiene una gran potencia. Lo mismo podríamos decir de Juan Moreira. Durante mucho tiempo, en las crónicas policiales de finales del siglo XIX y principios del XX, cuando detenían a alguien

que había transgredido la ley decían de él “se hace el Moreira”. Es decir que la figura de Moreira se había convertido casi en una definición de lo que debía entenderse por delincuente o por transgresor. De modo que en los dos casos tenemos novelas que están produciendo cierto tipo de efecto en lo real y eso es algo que vamos a tratar de rastrear en todas las conversaciones.

La otra cuestión que me interesa es el diálogo entre la tradición de la novela argentina y la historia del cine en la Argentina. Por eso quiero que tengamos en cuenta algunas de las secuencias de las películas que adaptaron estas novelas. Por ejemplo, Amalia es un film de 1914, uno de los primeros largometrajes de ficción, dirigido por Enrique García Velloso, un dramaturgo muy conocido en esos años. Es una película muda, hecha y actuada por hombres y mujeres de familias tradicionales de la alta sociedad argentina que aparecen en la secuencia de títulos y, por lo tanto, funciona también como un pequeño documental sobre la sociabilidad de entonces en torno a la experiencia de hacer cine. Es evidente que el cine se consideraba importante y estas personas reconocidas socialmente se prestaban a actuar en un film.

En el caso de Juan Moreira, hay una versión de Mario Gallo, de 1909. Después se hacen tres versiones más hasta llegar a la de Leonardo Favio que, como sabemos, es de 1973 y es una de las películas que más público tuvo en la historia del cine argentino, como si el mito de Moreira hubiera persistido, incluso hasta el presente, y hubiera justificado el éxito y el interés que la película suscitó, más allá de la calidad del film de Favio.

También hay una historia interesantísima con Una excursión a los indios ranqueles, otro de los textos que hoy vamos a considerar. En 1963 Mario Soffici tiene el proyecto de filmar el libro de Lucio Mansilla, que fracasa, pero quedan algunas imágenes que ilustran cómo estaba pensada la adaptación. Soffici ya en 1948 había hecho Viento norte, basado en uno de los capítulos del libro.

Pienso en esa relación entre cine argentino y novela argentina, en los proyectos fracasados. Nosotros siempre decíamos en broma que las grandes novelas son las que no se pueden llevar al cine. Pero también las buenas novelas se llevan al cine. Sin embargo, hay una serie de proyectos de novelas que se comienzan a filmar y se

frustran. Por ejemplo, Nicolás Sarquís quiso llevar al cine Zama de Antonio Di Benedetto, otro gran texto, muy construido, como el de Mansilla, sobre una gran prosa, por lo tanto muy difícil de adaptar. Entonces, al mismo tiempo que hablemos de la novela nos mantendremos en comunicación, en conversación también, con algunas de las experiencias de fundación del cine argentino.

AMALIA Y EL DESAFÍO DE MANSILLA

La idea es partir de pequeñas escenas, que han sucedido de modo casi invisible en la historia argentina y que tomaremos como un elemento que nos permitirá recuperar el contexto dentro del cual se han escrito y leído, y sobre el cual también actúan. Son escenas menores, diría yo. No grandes escenas históricas, sino acontecimientos mínimos que, sin embargo, condensan muchos aspectos de la sociedad de la época y nos permiten entender algunas situaciones que rodean la lectura de esas novelas y también el modo en que fueron escritas. Esa manera de trabajar sobre situaciones menores, muy individuales, tiene que ver con el modo en que la novela se relaciona con la historia. La novela no es la historia, que trabaja con grandes acontecimientos y grandes masas, sino que individualiza los hechos y trabaja sobre acontecimientos microscópicos a través de los cuales consigue transmitir la experiencia de la época, ya sea del presente o de un momento histórico.

En ese sentido, quisiera empezar con una escena de junio de 1856, en el Teatro Argentino, que quedaba en la calle Cuyo, hoy Sarmiento, y que tiene una larga historia que llegó hasta los años setenta del siglo XX, cuando fue incendiado poco antes del estreno de Jesucristo Superstar. Durante aquel mes de junio de 1856, empezaron a aparecer en la ciudad una serie de carteles anunciando el gran desafío de un luchador norteamericano llamado Míster Charles, presentado como el hombre más fuerte del mundo, que desafiaba a los que se atreviesen a enfrentarlo a una lucha libre con un premio de dos mil pesos –en aquel momento era mucho dinero–. En los días siguientes los diarios publicaron la lista de los contrincantes que se habían animado a enfrentar a Míster Charles. Lo interesante es que en la lista solo aparece el detalle de la nacionalidad de aquellos que, por dinero, se atrevieron a enfrentar a este luchador. Hay tres argentinos, tres italianos, dos vascos, un irlandés, un oriental –es decir, un uruguayo–, un francés y un hombre de nacionalidad desconocida –que me parece el más

enigmático y el más interesante; quizás fuera polaco, ucraniano, ruso–, que además peleó enmascarado. Estamos imaginando ya una lucha en el Buenos Aires de 1856, que nos hace acordar a Titanes en el ring, el programa de televisión de Martín Karadagian, y a ciertas historias de la lucha libre en México, una escena popular que nos remite a las formas de entretenimiento en el Buenos Aires de entonces, porque la convocatoria tiene gran éxito. Es muy interesante el jurado que se nombra para organizar y darle forma a la pelea. Está José Toribio Martínez de Hoz, que años después será el primer presidente de la Sociedad Rural; está Sarmiento; está el jefe de policía de la ciudad. Sarmiento, que ya había vuelto a Buenos Aires después de su exilio en Chile, estaba muy entusiasmado con la situación –siempre estuvo interesado en las formas sociales– y escribió al día siguiente un artículo en el diario, donde señalaba que mil doscientos varones de todas las clases sociales habían ido al teatro a participar del espectáculo. Habla de esa lucha como una gran epopeya, e inmediatamente la asocia con la tradición griega y la importancia de los cuerpos y el deporte –Sarmiento siempre hace algo pedagógico con las situaciones que se le presentan–. La escena, entonces, que para nosotros funciona casi como una escena de circo, está legitimada por este jurado muy importante y por las grandes figuras de la sociedad argentina que participan como espectadores. Entre el público está José Mármol, el autor de Amalia, que también acaba de llegar del exilio; está Lucio Mansilla; está Luis Varela, futuro integrante de la Corte Suprema. Un dato que quiero destacar es que no se permite la entrada de mujeres al espectáculo. Por lo tanto, tenemos un teatro que tiene mil doscientas localidades, totalmente cubiertas por hombres.

Entonces, en el momento en que se está preparando la pelea se produce un acontecimiento, una escena en la que nos vamos a detener. Lo que ocurre es que Lucio Mansilla –uno de los grandes escritores argentinos y una de las grandes figuras de la política y de la sociedad argentina del siglo XIX– interrumpe la situación y desde uno de los palcos desafía a Mármol a un duelo. Podemos imaginar la escena: Mansilla en un palco, con esa cualidad extraordinaria para captar el momento en el que podía intervenir y construir su figura. Pero, claro, es el Mansilla percibido como federal (la madre es la hermana de Rosas y el padre fue uno de sus generales). Inmediatamente el público empieza a insultarlo, a gritarle

“mazorquero”. Pero Mansilla enfrenta con coraje la situación de hostilidad general –una actitud que recorre toda su vida– y acusa a Mármol, que es un mártir. Mármol siempre fue alguien considerado con benevolencia, porque fue un exiliado, porque había escrito esta novela en el exilio que había publicado como folletín en 1851 en Montevideo. Pero Mansilla lo enfrenta y dice: “Pueblo de Buenos Aires, denuncio a Mármol como calumniador. Hace mucho tiempo que estuve buscando una oportunidad como esta para echarle públicamente un guante en la cara; hoy no estuvo presente ninguna dama y la oportunidad era la que yo ansiaba”. De modo que aprovecha que no hay ninguna mujer ahí; ahora se trata de otro desafío, es el desafío de Mansilla. ¿Y por qué Mansilla lo enfrenta? Porque en el capítulo de Amalia “Quinientas onzas” –que les recomiendo que lean– Mármol dice de una manera explícita que la familia Mansilla es corrupta y cuenta una situación en la que alguien es presionado para dar quinientas onzas al padre de Mansilla. Pero lo extraordinario es que Mansilla dice que lo hace por la madre, que se siente ofendido por el modo en que la madre está siendo tratada en la escena, aunque en la escena de la novela la madre no aparece. La única posibilidad de asumir allí la presencia de la madre es que en la novela se dice que, como Mansilla padre es cuñado de Rosas, tiene poder para presionar a ese individuo y quitarle quinientas onzas en una suerte de chantaje. Mármol, en medio del alboroto general, le contesta: “Mansilla conoce mi casa pero ha preferido este lugar para darse un beneficio teatral y, si hubiera ido a mi casa, le hubiera arrojado los guantes y después le hubiera tirado encima las botas”. Como es de suponer, se arma un tumulto, Mansilla es encarcelado y la pelea se realiza con él preso. Lo divertido del asunto es que el francés derrota a Míster Charles, pero el luchador se escapa del hotel de la calle 25 de Mayo sin pagar el premio de dos mil pesos.

Ustedes pueden revisar los diarios de la época; la pelea se llevó a cabo el domingo 23 de junio de 1856, un momento de la política argentina muy particular y muy tajante, porque la provincia de Buenos Aires se ha autonomizado de la Confederación, donde está Urquiza con lo que los porteños llaman “los trece ranchos”; de modo que las provincias están unidas en la Confederación, con capital en Paraná, y Buenos Aires tiene su autonomía. Sarmiento ha vuelto a Buenos Aires luego del exilio, invitado por Bartolomé

Mitre, y es el director de El Nacional, el diario de Mitre que se va a convertir luego en La Nación.

ESPACIOS SOCIALES

¿Qué podemos ver, entonces, en la escena que, como decía, condensa elementos que nos permiten entender no solo el efecto de la novela, sino también aspectos de la sociedad de la época? En primer lugar, una sociabilidad masculina muy marcada, que excluye a las mujeres, que también tenían prohibida la entrada a los clubes ingleses, los clubes del progreso del Buenos Aires del siglo XIX. Podemos empezar a pensar cuáles serían los lugares de sociabilidad de las mujeres y cómo funcionaban. En Amalia hay algunas pistas de esto: son la cocina, los salones, los cuartos interiores. Pareciera que esos espacios están muy definidos y escindidos. Un dato relevante es que en el siglo XIX muchas novelistas mujeres escriben en francés y publican con seudónimo masculino. Es el caso de Eduarda Mansilla, la hermana de Lucio, que publica en 1869 una novela muy interesante, Pablo o la vida en las pampas, que Lucio mismo traduce y que ella publica con el seudónimo de Daniel García. Eso mismo se reproduce, por ejemplo, en Delfina Bunge y Victoria Ocampo, que empiezan escribiendo en francés. Son mujeres que escriben en una lengua que no es aquella en la que se realizan las operaciones sociales reales y recuperan una lengua mítica, la lengua de la literatura misma.

La segunda cuestión que me parece importante es que en la lista de contrincantes de Míster Charles está presente la inmigración, condensada de una manera casi metafórica. Una inmigración, yo diría, primitiva, en el Buenos Aires de 1856, porque, como vieron, hay tres italianos, dos vascos, un irlandés y ese hombre que es probable que sea de Centroeuropa. Seguramente son inmigrantes que trabajan en tareas muy pesadas –uno de ellos se autodefine como “changador”–, hombres fuertes que tratan de ganarse un dinero; podemos imaginar que estarán desocupados o necesitados y entonces deciden entrar en esta contienda para ganar un poco de plata, cosa que por lo demás no consiguen. En la lista podemos leer ya la presencia de los inmigrantes y podemos deducir que esa cuestión tiene antecedentes anteriores al momento de la gran ola

inmigratoria, que es posterior a 1880, que sería bueno poder reconstruir. También hay signos de esa primera inmigración en Martín Fierro. Ustedes recordarán al “gringo de la mona”. Es evidente que es un italiano que iba con una mona tirando la suerte, con un organito para ganarse la vida. Y también está el “inglés zanjeador”, que siempre hablaba de “Inca la perra”, dice Fierro, refiriéndose a Inglaterra y que seguro era irlandés. Los campesinos irlandeses venían aquí, como los vascos, a cavar zanjas para dividir las estancias –todavía no existían los alambrados–, porque los gauchos no querían bajarse del caballo. En las crónicas de la época siempre aparece que los gauchos, los paisanos argentinos, consideraban deshonroso cualquier trabajo que hubiera que hacer a pie; de modo que son los inmigrantes los que aparecen ligados a esas tareas que los gauchos consideraban indignas de realizar.

También podemos ver esta situación como una escena de lectura de Amalia. Por un lado, Mansilla lee en la novela la afrenta a la madre, que no está nombrada, sin embargo él toma esa presencia implícita como el elemento que justifica los diálogos de la novela; porque está casado con la hermana de Rosas, el padre de Mansilla puede chantajear al pobre ciudadano indefenso y esa posible interpretación tendenciosa es la que Mansilla repudia, y por esa insinuación lo reta a duelo.

LA MIRADA LIBERAL

Pero me parece importante destacar algo que sí está en la novela y circula por todo el libro: es lo que yo llamaría "la mirada liberal". En la novela, los rosistas no creen en Rosas; ninguno tiene una adhesión real al rosismo, todos lo hacen por interés, por miedo o por una especie de falsedad implícita. Hay una organización en el texto por la que estar asociado al rosismo aparece siempre en una escena de falsificación o de corrupción, como es el caso, por supuesto, de la familia de Mansilla, una familia de la mayor tradición, acusada en el texto de chantajear a un pobre hombre que anda pidiendo no se sabe qué. Siempre hay un elemento de creencia atribuido al otro, el que no pertenece al propio campo político, como si desde la mirada liberal fuera imposible considerar que, en ese universo de representatividades múltiples, existiera un elemento de sinceridad y buena fe en el funcionamiento de las relaciones. Como si el punto central del enemigo político fuera hacer creer al otro cosas que no son verdaderas; se atribuye al antagonista duplicidad y mala fe. Esto se contrapone en la novela a la figura de la pareja romántica de Amalia y de Eduardo Belgrano, que no pueden sino decir la verdad. Todo el conflicto político de Amalia gira en torno a que Eduardo Belgrano no puede mentir y entonces, cada vez que llegan visitas a la casa de Amalia, donde él se ha escondido, corre algún riesgo. Recordemos que él ha tratado de huir al Uruguay, pero una partida de la Mazorca lo acorrala, él consigue escapar, Amalia lo hospeda en la casa y surge un amor entre ellos. Entre los rosistas que aparecen para visitarlos está Josefa Ezcurra, el personaje malvado y visible de la novela, y allí se produce una situación que es quizás la mejor escena del libro: Eduardo Belgrano tiene la rodilla lastimada porque lo han herido en aquella emboscada y cuando llega Josefa, que sospecha de él, le pone la mano en la rodilla y se la aprieta; entonces él se pone lívido y no dice nada, porque si confiesa que está herido va a tener que contar qué le ocurrió y él jamás miente. Es una escena maravillosa desde el punto de vista narrativo porque toda la situación histórica se condensa en el momento en que esta mujer le pone adrede la mano

en la rodilla para obligarlo a confesar que está herido y por lo tanto es uno de los que ha escapado de la partida de la Mazorca.

Entonces, ahí hay un tema, la idea de que el otro siempre tiene creencias y queda capturado por falsificaciones, ficciones, intereses o malas intenciones. Borges veía el peronismo del mismo modo y eso está presente en el cuento "El simulacro", donde todos van a velar a una muñeca que hace de Eva Perón; o en la novela de Cortázar, El examen, en la que todos van a Plaza de Mayo a adorar un hueso. Nunca la adhesión política del otro puede ser entendida como sincera o verdadera; siempre debe ser sospechada de participar de algún tipo de manipulación o de depender de intereses bajos, no altos ni verdaderos.

Es muy interesante percibir esta relación en una de las grandes novelas de la construcción de la mirada liberal. Al mismo tiempo, Amalia es un texto extraordinario, básicamente porque establece una relación entre amor y política; porque lo que impide que este amor se realice, lo que hace de ese amor un imposible no son el destino o la diferencia familiar, esos elementos propios del melodrama, sino la política misma; la política hace posible el amor, y a la vez hace imposible que ese amor se materialice. Es la misma situación de El beso de la mujer araña, de Manuel Puig, donde también el amor entre el guerrillero y el chico gay se construye desde la imposibilidad que hace de ese amor una pasión. Eso está también en Sobre héroes y tumbas, de Ernesto Sabato –me parece que hemos sido muy injustos con esa novela, injustos porque, bueno, Sabato fue un personaje muy antipático, muy oportunista, y creo que su figura terminó tiñendo la lectura de una novela que tiene, lo mismo que Amalia, características góticas y melodramáticas–. En Sobre héroes y tumbas es la quema de las iglesias en tiempos de Perón la que dificulta el amor entre Alejandra y Martín. Por otro lado, parece que Sabato hubiera "heredado" a Lavalle, como si le hubiera quedado dando vueltas en la cabeza, porque Lavalle es un personaje muy importante en Amalia, está avanzando sobre Buenos Aires y parece que el ejército unitario va a liberarlos de Rosas –luego eso no sucede y todo termina mal en la novela–, y en la novela de Sabato el capítulo del fin de Lavalle queda un poco desajustado en relación al tiempo. Me estoy refiriendo a cierta relación entre el kitsch y la novela como un

elemento que debemos empezar a considerar, porque la novela siempre trabaja con sentimientos vulgares. Por lo tanto, es muy importante tener en cuenta que la novela está ligada a los elementos bajos, sentimentales, pasionales, y debemos considerar estas novelas fuera del mecanismo que circula hoy que es la parodia. Me parece que debemos borrar la parodia como lente de lectura de las novelas; el conflicto que surgió con Puig es que muchos consideraban que lo que él hacía era parodia, pero Puig realmente participaba de los sentimientos de sus personajes, que estaban fascinados por el mundo de la cultura de masas y vivían los sentimientos y pasiones de una manera extrema. Uno puede encontrar muchos elementos parecidos en Amalia o en Sobre héroes y tumbas, elementos que parecen alcanzar un punto límite, grandes pasiones que siempre están bordeando el ridículo. Porque, claro, ya no están de moda las grandes pasiones, ahora en la literatura circula más bien la idea de la ironía, el cinismo, nadie está demasiado comprometido con ningún tipo de situación emocional. Pero en la tradición argentina existe, me parece a mí, una gran fuerza narrativa conectada con estas historias centradas en amores excesivos e imposibles. En ese punto, podríamos ver en Amalia algo que luego aparece en la telenovela, en el radioteatro, en distintos tipos de tradiciones que la propia novela en cierto sentido impulsa. La novela es un género mutante, muchas veces pasa al cine, fórmulas que forman parte de la tradición de la novela se encuentran luego en géneros populares. Y estos géneros con frecuencia son mirados a través de una lente un poco cínica, irónica, que ve allí algo paródico, en un intento de poner distancia respecto de ciertas situaciones excesivas.

Fíjense ustedes hasta qué punto Amalia es un texto que captura el imaginario novelístico que ha sido plagiada en Francia –es el único caso en el país y el sueño de todo escritor argentino– por Olivier Groux, un escritor francés, bajo el seudónimo de Gustave Aimard. Luis Gusmán ha hecho una pequeña investigación sobre la versión de Amalia escrita en francés con el título de Mas-Horca, una traducción y una copia de la novela. ¿Cómo podríamos explicarlo? Me parece que por esta capacidad que tiene la novela de trabajar con los sentimientos excesivos y establecer una conexión melodramática entre política y pasión, un rasgo siempre importante en la tradición del género entre nosotros.

LA FICCIÓN CALCULADA

Para terminar, el otro elemento que me parece importante tener en cuenta en Amalia es lo que Mármol llama "la ficción calculada", que consiste en que él narra los hechos del presente como si ya hubieran sucedido, como si ocurrieran en un pasado remoto, en la Edad Media o en la Colonia. La forma que utiliza Mármol es también una decisión política y es un elemento interesante para discutir. El matadero de Esteban Echeverría usa ese mismo procedimiento, narra los hechos del presente como si sucedieran en el pasado. Es como si el enemigo político fuera lo antiguo y solamente pudiera ser narrado en un pasado que se asocia con el oscurantismo de la Edad Media o de la Colonia española, cuando en realidad se están contando acontecimientos del presente. Este es otro hallazgo del libro, pero detrás de ese hallazgo también hay una tradición que consiste en ver a la Argentina en una posición no cronológica. Nunca somos contemporáneos del presente –no se sabe bien de qué presente tendríamos que ser contemporáneos–, pero de todas maneras hay una tradición que dice que no estamos en lo actual y por lo tanto estamos atrasados respecto de un presente al cual tendríamos que aspirar y frente al cual la cultura argentina –para hablar en esos términos– es considerada siempre un poco arcaica, una cultura que no responde a las verdaderas lógicas que definen el movimiento en el presente. Eso está también en Borges, que trabaja de una manera extraordinaria esa tensión con un presente que nunca está. Me parece que es un dato de la cultura argentina. Sarmiento en Facundo está todo el tiempo diciendo que no estamos en el presente y que el presente es una aspiración; Facundo es un texto sobre esa aspiración y también un texto que, en un sentido, trata de hacer ver lo que se está viviendo como algo que pertenece al pasado, a una tradición arcaica. Como si siempre pensáramos que lo que nosotros hacemos espontáneamente en realidad ya sucedió y nunca podremos responder a la demanda que nos obliga a ser contemporáneos de los contemporáneos.

Esas son, entonces, las cuestiones que surgen de esta primera

escena. Tenemos allí a Mansilla, que ha quedado preso, y vamos a ver si luego retomamos algunas de estas cuestiones en torno a Una excursión a los indios ranqueles, otro de los grandes textos del siglo XIX, que nos va a ayudar también a pensar los problemas que hemos comenzado a discutir.

LA VIDA DESPUÉS DE LA EXPERIENCIA

Conversación con María Moreno

*

Ricardo Piglia: Habíamos dejado a Mansilla preso; pasó la noche en prisión y al día siguiente se fue a Paraná, donde estaban Urquiza y la Confederación. Y, como él mismo cuenta en una causerie bellísima que se llama "De cómo el hambre me hizo escritor", llega a Paraná con bastante dinero pero, dice, hace demasiados amigos allí y se lo gasta todo, y de pronto se da cuenta de que está casi sin plata y se pone a pensar para qué la necesita. Entonces decide ir a la fiesta de inauguración de un tramo del río Salado, que se ha vuelto navegable. Según cuenta, el gobernador de la provincia de Santa Fe se impresiona cuando ve a un hombre tan apuesto como él y le propone que escriba lo que ha visto. Entonces Mansilla le dice: "Pero yo no soy un escritor". "No importa", le dice el gobernador y le ofrece un dinero y por eso él empieza a escribir. Sería una típica ficción del origen, dado que Mansilla cuenta allí por qué se convirtió en escritor. Dice además algo muy importante en esa causerie: "Sencillamente me decidí a escribir como se habla". Me parece que a partir de ahí tenemos ese estilo que todos admiramos tanto y que lleva a ese texto extraordinario, escrito veinticinco años después, que es Una excursión a los indios ranqueles. Podríamos conversar, María, sobre ese texto.

María Moreno: Me quedé con la escena de la seducción, Mansilla seduce al gobernador. Su figura impresionaba cada vez que aparecía, siempre vestía a la moda y con detalles extravagantes. Y me acordé de una carta de Verlaine en la que

habla de Mansilla como si estuviera enamorado de él; lo describe como un hombre muy buen mozo, muy inteligente y muy a la altura del desfile de París. Pensaba que, si Mansilla hubiera reemplazado a Rimbaud, tendríamos otra historia…

Con respecto al origen de su escritura, esa es una de sus ficciones, pero hay otra. No sé si te acordás que en el inicio de Una excursión a los indios ranqueles Mansilla habla de la vejez; empieza diciendo que de joven uno quiere guantes blancos, cuando es mayor se muere por un frasco de cold cream y después, a partir de los cuarenta, lo mejor es el puchero. Comienza con la metáfora culinaria de comer la tortilla de huevos de avestruz y sigue con la idea del puchero como algo apropiado para cuando uno ya no tiene dientes. Me parece que hay una alegoría ahí respecto de que escribir vendría después de la experiencia, sería como el fin de la experiencia o la vuelta de la experiencia. Algo que no aparece como apasionante. Lo podemos pensar de manera diferente a Rodolfo Walsh, que escribe teniendo la experiencia.

RP: Es muy interesante lo que decís porque al mismo tiempo uno tiene la sensación de que Mansilla está escribiendo casi en la marcha de a caballo, hay un trote y la prosa misma parece seguir el ritmo de la cabalgata, pero es un efecto buscado. Es como si esa experiencia ya fuera una experiencia que, vista con la vida que ha llevado hasta entonces, tiene que calibrar con cierta ironía. Está la idea de que "yo soy capaz de comer una tortilla de huevos de avestruz con los ranqueles, pero al mismo tiempo puedo comer la comida más sofisticada en París". Hay un fuerte impulso mimético en Mansilla que define su estilo. Un arte del disfraz y de la representación, destinado a hacer lo que se espera de él. Sabe actuar y su dandismo se define ahí.

MM: También hay una venganza en Una excursión a los indios ranqueles. Mansilla pretende que Sarmiento lo nombre ministro de Guerra, pero Sarmiento le responde algo así como "bueno, los dos juntos seríamos inaguantables porque cada cual es más loco que el otro". Creo que es la revancha lo que

produce esa obra genial.

RP: Por otro lado, es una obra que él puede escribir en la medida en que está fuera de la acción. A Mansilla lo han puesto a disponibilidad porque ha ordenado un fusilamiento y por eso ha sido juzgado y retirado del servicio activo. De modo que está sin hacer nada, como entre paréntesis, podríamos decir, y entonces se dedica a escribir este texto que recuerda la experiencia de lo que ha sucedido. Este es un elemento muy importante de la literatura del siglo XIX: algunos de los grandes textos se escriben cuando se está fuera de la acción. Es el caso de Hernández, que está prófugo, encerrado en el Hotel Argentino, escapando luego de la derrota de López Jordán, y tiene tiempo de escribir el Martín Fierro para "matar el tedio de la vida de hotel". También está el tedio en el caso de Mansilla.

MM: El tedio y el azar, porque es como si la escritura se basara en una casualidad.

RP: Sí, exacto. No hay una decisión en el sentido más pleno.

MM: Lo mismo pretende en el comienzo de Una excursión a los indios ranqueles: se quiere descorrer de la misión militar y entonces habla de "mi estrella militar", como si fuera el horóscopo y no el general Arredondo el que lo lleva hasta los ranqueles. Él hace un poco el juego, el dandismo de que es todo casual, y eso haría la aventura más importante, más intensa.

RP: Claro. La mirada del dandi sería la de aquel que nunca toma una decisión voluntaria, sino que se deja llevar por lo

que el azar le ofrece. Y, al mismo tiempo, Una excursión a los indios ranqueles es el libro –quizás el primer libro junto con el libro de la hermana del que hablaba hace un rato, Pablo o la vida en las pampas– que empieza a invertir la dicotomía de Sarmiento entre civilización y barbarie, a cuestionar la idea de la barbarie y a preguntarse si podemos hablar de oposición. Es la primera vez que eso se discute. Mansilla, a medida que avanza hacia el mundo de los ranqueles, va encontrando una civilización que tiene sus características. Vos veías en el libro una relación con ciertas fórmulas, formas, técnicas, procedimientos de la crónica contemporánea.

MM: Antes hablaste de la mala prensa que tiene la clase como forma de transmisión de la experiencia o el saber. Yo creo que Una excursión a los indios ranqueles es, sobre todo, una gran clase sobre crónica. Es decir, no solo cuenta cómo es el abordaje de ese gran otro de la época que es el indio, sino que también cuenta cómo abordar a otros y cómo contarlo. Uno podría hacer la lista de yeites o trucos que tiene Mansilla, que pueden servir para que un cronista actual haga una investigación rigurosa en un lugar peligroso. Por ejemplo, el mimetismo. Cuando dice que hay que ser guaraní en Paraguay, marqués en París, comer charquicán en Chile, ostras en Nueva York y toda la lista de comidas con las que arma la metáfora culinaria, está planteando que hay que mimetizarse un poco con lo se va a investigar.

RP: El cronista tendría que ser capaz de incorporarse a los lugares a los cuales va.

MM: De algún modo, muy a menudo él se hace más indio que los indios. Pensaba, por ejemplo, en John Berger, que, aunque no se puede considerar un cronista, cultiva un género bastante ambiguo en la convivencia que tiene con los campesinos franceses. Berger permanece en el lugar un largo tiempo y se

incorpora a la vida de ellos. Tiene el mito, diferente de Sarmiento, del in situ: hay que ir al territorio, hay que jugarse en el territorio. En cambio, Sarmiento no practica el in situ; sus pruebas son los textos de los viajeros, es decir sus lecturas; si recogió testimonios, no los utiliza. Por eso pienso que es el gran y primer refritador.

RP: En Facundo él se maneja con una especie de tensión, que en el caso de Mansilla ya se ha resuelto. Lo que se lee en Facundo pertenece siempre al campo de la civilización; son las citas, las lecturas. En cambio, ciertas escenas de las que Sarmiento participa son siempre orales y tienen que ver con la cultura bárbara. "Yo estaba –dice él– en una fiesta de gauchos y escuché esta historia". El mundo está muy escindido en Sarmiento; en cambio, en Mansilla, la combinación de lo que le está pasando mientras va hacia los ranqueles y las lecturas y las citas es mucho más fluida, orgánica.

MM: Sí, y no hay jerarquías. No pone las lecturas por delante de la experiencia; yo diría que, al revés, lo que pone adelante es la experiencia. Otro yeite que tiene es encarecer esa experiencia: al comienzo de Una excursión a los indios ranqueles, hace decir a una serie de personajes que lo que va a hacer es peligroso: el general Arredondo está preocupado, viene un indio en delegación que le advierte que al día siguiente el cacique Mariano Rosas no lo espera, las chinas lo despiden con preocupación. Es decir, encarece la experiencia que ha hecho para que uno se interese en la lectura, hace saber que va a hacer algo muy peligroso. Y es tan bueno el texto que uno al leerlo tiene miedo por él, teme que le vaya a ocurrir algo, cuando en realidad ha sobrevivido puesto que escribió el libro. Eso también se ve mucho en Walsh: uno lee Operación Masacre y teme por él, aunque sabemos que es obvio que sobrevivió dado que escribió el texto. Ahí está la habilidad narrativa que tienen los dos.

RP: Está muy bien eso: los otros van creando el clima de peligro y el narrador nunca lo dice de un modo explícito, sino que desplaza hacia esas escenas la sensación de que se está construyendo una situación peligrosa.

MM: Al revés de Walsh, que empieza Operación Masacre encareciéndose él mismo, diciendo "viviré en un frío rancho de Merlo, usaré un revólver, me llamaré Francisco Freire, pensaré en esos personajes todo el tiempo…". Es decir, el peligro lo pone en la primera persona, pero el método es el mismo: uno empieza a leer advertido sobre el riesgo de la situación. El narrador aparece casi en cuerpo presente y en peligro. Ese sería otro yeite. Pensaba también en lo que decías sobre el proyecto fracasado de Soffici de filmar Una excursión a los indios ranqueles, que no conocía. Imaginaba escenas que podían haber sido increíbles. Por ejemplo, cuando el indio Linconao, que es pariente del cacique Ramón, se enferma de viruela, Mansilla hace algo que también es un yeite para abordar al otro y comprometerlo, que es colocarlo en una deuda, porque lo lleva a su casa y lo cura. La escena que me parece impresionante para cine es el momento en que él lo levanta, todo cubierto de pústulas, para subirlo al carro y se lo acerca al rostro. Él podía simplemente haberlo depositado en el carro, pero acercárselo al rostro, que es el lugar del espíritu si se quiere, impresiona profundamente a los indios. Además, describe un cuerpo purulento, que hiede y que por supuesto le da asco. Entonces hace una demostración de valor justamente en un espacio donde el valor está ausente, porque a los indios les da terror la viruela. Esa me parece que puede ser una escena fantástica. Por supuesto, otra escena increíble sería la de Mariano Rosas desenterrando de la pampa la colección de La Tribuna.

RP: Hay muchísimos momentos extraordinarios en el libro, y ese es uno de ellos. Mariano Rosas es el cacique que guarda el archivo de las relaciones y los contratos que han estado haciendo con los blancos a lo largo del tiempo. Uno ve ahí la

presencia de una historia que está siendo construida por aquellos mismos que la han sufrido. Mansilla es muy perspicaz respecto del hecho de que estén guardando el archivo con los diarios y con todos los documentos, como haciendo ver que ahí también hay un Estado, digamos, aunque sea un Estado nómade, un Estado en movimiento, que trata de conservar una memoria y un saber.

MM: Le adjudica al otro el saber, justamente, en lugar del desconocimiento, que era lo habitual. Uno puede pensar que, si Mariano Rosas leía el diario oficial y leía entre líneas, tal vez podía necesitar menos espías o hacer otros tratos con el blanco. Eso hacía también Walsh, que por supuesto disponía de información clandestina, pero además podía leer La Nación y conectar el entierro de un milico con la concurrencia a una fiesta importante, y empezar a relacionar esas presencias, esos encuentros entre personajes, y de ahí sacar una hipótesis. Es decir, no hace falta tener otra prensa; leer la prensa oficial proporciona muchos datos. Me imagino que Mariano Rosas hacía eso.

RP: También nos gusta mucho la idea del mapa que va haciendo Mansilla del trayecto, en el sentido de que es un avance en un territorio que parece que él está descubriendo.

MM: De hecho, va de la oscuridad a la luz. El texto empieza de noche y cuando llega más cerca del otro mundo, digamos así, sale el sol. Así también refuerza el coraje del avance.

RP: Me hace acordar también al trabajo de María, que siempre está yendo a alguna región que parece ajena a cierta lógica, a cierta ley. Pero ella va ahí como si fuera a su casa y eso me parece que es un mérito de sus crónicas. Muchas gracias,

María, por haber estado aquí con nosotros.

* María Moreno es periodista, narradora y crítica cultural argentina. Comenzó como periodista en el diario La Opinión, colaboró en el diario Sur y en las revistas Babel y Fin de Siglo. Creó el "Suplemento Mujer" en el diario Tiempo Argentino, donde fue secretaria de redacción. En 1984 fundó la revista Alfonsina, un medio feminista que fue el primero en su estilo a la vuelta de la democracia tras la dictadura cívico-militar. En 2005 comenzó su programa televisivo Portarretratos por el canal Ciudad Abierta. Coordinó el área de Comunicación del Centro Cultural Ricardo Rojas hasta 2010. En 2020 fue nombrada directora del Museo del Libro y de la Lengua. Entre su basta producción se destacan: El affair Skeffington (1992), El petiso orejudo (1994), La comuna de Buenos Aires (2011), Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe (2013), Black out (2016), Oración. Carta a Vicki y otras elegías políticas (2018), Panfleto. Erótica y feminismo (2018) y Contramarcha (2020).

DISCUSIÓN ABIERTA / DIÁLOGO CON EL PÚBLICO

Un aspecto que me gustaría señalar como cierre de lo que tratamos hoy es la cuestión de los espacios en la novela. Siempre es importante pensar las novelas de un modo espacial: cómo se sitúa y se desplaza la narración, de qué modo construye territorios y los cruza, qué nociones de frontera aparecen. Todo ese campo, todo ese movimiento en torno a cómo se constituye el espacio en un relato genera de inmediato sentidos múltiples. La otra cuestión es la localización de los textos en lugares que uno reconoce. Uno reconoce la zona donde estaba la casa de Amalia, en Barracas, el sitio de la fundación de Buenos Aires y uno de los lugares centrales en la novela argentina. Recordemos que en Barracas, en los Corrales, está situado el matadero de Echeverría. Cuando Sarmiento analiza el conflicto entre Mansilla y Mármol, dice que la novela es "peligrosa" en una "ciudad de tercer orden". Buenos Aires es una ciudad muy chica donde todo el mundo murmura y todo el mundo se conoce, y por lo tanto se producen acontecimientos desdichados, como este contratiempo de Mansilla con Mármol. Es algo que él ya había dicho en el Facundo: la novela es también un elemento de la civilización siempre y cuando esté ligada a grandes ciudades; son las grandes ciudades las que generan novelas que tiene sentido escribir. Pero, paralelamente a esa idea de Sarmiento –interesantísima como percepción del género en el momento–, la ciudad de Buenos Aires también fue fundada por los escritores. Muchas veces, andando por la ciudad, nos acordamos de los espacios de las novelas. De los de Roberto Arlt, por ejemplo: cada vez que voy por la Diagonal Sur me acuerdo de que ahí mataron al Rufián Melancólico y entonces me parece una calle fúnebre. O andando por la plaza Vicente López, cerca de Recoleta, donde sucede Sombras suele vestir, la novela de fantasmas de Pepe Bianco, uno comprende que él la localizó en esa zona justamente porque allí está el cementerio de la Recoleta y eso le da un aire espectral. Al mismo tiempo, están los textos narrativos que constituyen las llanuras y arman el espacio que no es urbano. Con Juan Moreira aparece un nuevo escenario para las novelas, es un punto

importante en esa serie. Y con Mansilla funciona la idea de cristalizar un espacio en el que se va avanzando, un espacio que también puede narrarse; no solo hay novela en la ciudad.

Ahora, si les parece, podríamos ver algunas inquietudes o preguntas. Pueden ser preguntas ligadas a lo que dijimos aquí o cuestiones que ustedes quieran ampliar o conocer.

Público: En la conversación que tuvieron con María Moreno establecían conexiones entre Una excursión a los indios ranqueles y Facundo, sobre todo ligadas a la relación tan particular que plantean los dos textos entre la civilización y la barbarie, donde hay cierto reconocimiento, cierta fascinación por el otro. La pregunta es sobre Amalia. ¿Cómo establece Mármol la relación con esos otros? ¿Cómo se da en Amalia?

Piglia: En la novela de Mármol, el personaje más poderoso de la novela, Daniel Bello, es quien encarna la relación con el otro, con el bárbaro en cierto sentido. Yo señalaba antes que en Amalia es el otro el que sostiene la ficción, el otro no es alguien sincero que cree auténticamente en sus ideas, sino que siempre está representando una posición ligada a la falsedad, al interés o a la mentira. En algún momento pensé que la clase, "clase" en el sentido económico y social, se contaba a sí misma bajo la forma de la autobiografía y narraba al otro con la ficción. Eso me parece que se ve bien en El matadero de Echeverría: en el momento en el que se está entrando en ese espacio, que es el territorio de la Mazorca, aparecen elementos absolutamente extraños a la sugestión autobiográfica. El "Facundo" de Amalia, el personaje poderoso, es Daniel Bello, alguien que cuando está con los federales se hace federal y cuando está con los unitarios se hace unitario. Es un personaje demoníaco, de mucha intensidad, que siempre está fingiendo y, al mismo tiempo, funciona ayudando a los que están refugiados en la casa de Amalia porque trae las noticias de lo que pasa en el territorio rosista. Es uno de los grandes personajes de la novelística argentina. Tiene una doble cara y

tiende a encarnar la ficción. Representa el mundo de la mentira, de las intrigas, de la falsedad. Así que por ahí habría que buscar.

Público: Estaba pensando que, a diferencia del tratamiento que recibe el gaucho en la literatura, donde puede verse un trayecto de paulatina integración o paulatina desactivación de sus potencialidades, quizás el indio está menos presente en la historia literaria. Tal vez el primer gag con los indios está en Mansilla, y se me ocurría que eso se abre de nuevo con las primeras novelas de César Aira. Me pregunto qué hubo en el medio o qué actualizó ese trato con los indios, en línea con un lugar desacomodador, en términos de otredad y de tolerancia.

RP: En Mansilla eso empieza a funcionar de una manera también diversa. Por momentos está la cuestión de la comicidad, que suele acompañar la mirada sobre las clases populares. También el gaucho es un gag, en alguna zona del texto aparece la idea del efecto cómico que produce; es algo frente a lo cual Hernández se pone firme en el Martín Fierro, diciendo que no hay que permitir que el gaucho sea sencillamente ese personaje cómico que siempre está haciendo el ridículo frente a las convenciones sociales. En el caso del indio también aparecen algunos de estos elementos, pero, desde luego, lo que está presente con más nitidez es la idea de la amenaza, que excede cualquier división política. Donde hay una reivindicación del indio es en Pampas y lanzas, de Liborio Justo, y en Indios, ejércitos y fronteras, de David Viñas. Esa figura como un horizonte perdido aparece también en Juan Moreira y en distintos textos de la época. En ese sentido, Mansilla es extraordinario porque avanza hacia ahí, como decía María Moreno hace un rato, con la actitud de cronista contemporáneo que va hacia los hechos.

Más tarde Aira hace un tratamiento cómico y paródico de toda esa tradición; avanza hacia el chiste y la bufonada, que no solamente toca a los personajes que están en juego, sino a la propia dinámica

narrativa dirigida a la “cargada” al lector, en un tono de cachada un poco juvenil. Pero recupera, yo creo, esa tradición –si no me equivoco, la primera novela de Aira se llama Moreira–, que es una tradición en cierto sentido menor en determinado momento de la narrativa argentina. La narrativa argentina pasa a ser básicamente urbana porque la gran literatura oficializada es la de Güiraldes, ha quedado cristalizada como canónica la literatura que llamaríamos rural. Entonces, todo se desplaza hacia la literatura urbana y Aira hace ese movimiento.

Público: Hoy se presentó la idea de que hay dos vías muy fuertes de la literatura, bien demarcadas y divididas, sobre todo en relación a cómo se cuenta al otro. Vos hablaste de la mirada liberal, por un lado, que parece no conferirle buena fe a ese otro, sobre todo cuando se relaciona con la política; y María habló acerca de la crónica del otro en Mansilla y de apropiarse de sus gestos e incluso sobreactuarlos. Serían dos miradas, dos avenidas de la literatura en relación a cómo se cuenta al otro. Bien, una doble pregunta: ¿dónde ubicás, aunque no haya escrito tal vez una novela, a la tercera persona más mencionada hoy, que es Sarmiento?, ¿más cerca de Mármol o de Mansilla?, ¿o en el medio? ¿Y ves si existen en los tiempos presentes, no solo en la literatura, sino también en la política argentina, prolongaciones de esas dos miradas?

RP: Yo creo que Sarmiento hace una operación extraordinaria, que justifica la calidad del libro: poner a Facundo entre él y Juan Manuel de Rosas. Ese es el momento notable del Facundo. ¿Por qué? Porque Rosas es el intrigante, el bárbaro real, el que manipula, el que no cree, el que genera adhesiones ficticias hechas por interés o por temor. Mientras que Facundo es el bárbaro auténtico; va ganando cada vez más estatura en el libro y termina siendo admirado por Sarmiento porque, en contraposición con el sentido especulativo de Rosas, aparece como una fuerza de la naturaleza. Es como si Sarmiento dijera: “Prefiero al otro verdadero y no al que hace el juego de conocer ese mundo”. Está claro lo que para Sarmiento

suponían ciertos gestos de Rosas; él es el que finge lo que no es, es el primer falsificador, usa la ficción ("me hice gaucho como ellos", decía Rosas), mientras que Facundo es auténtico. Entonces, para volver a la cuestión política, ahí me parece que hay una mirada, que para sintetizar llamo "mirada liberal" –aunque habría que refinar la expresión–, que tiene que ver con el problema de la representación en el sentido fuerte, en el sentido político de la representación. ¿Qué es la representación política? Y también tiene que ver con la representación entendida como la farsa: ese hombre está representando algo en lo que no cree. Es como si la representatividad política (el elemento básico de la constitución del pensamiento liberal: nadie gobierna directamente, sino a través de los representantes) estuviese puesta en cuestión por cierta forma política donde esos modos están al mismo tiempo en juego con otro tipo de participaciones populares. El único argumento fuerte que se utiliza en la discusión política es "corrupción", "falsificación", "manipulación", "intimidación"; esos son los únicos modos que la mirada liberal puede manejar para explicar fenómenos de adhesión popular que recorren la historia argentina. Eso sucedió también con Hipólito Yrigoyen, presidente de la Argentina muchos años después, porque él mismo parecía que estaba siendo manipulado con la idea –un momento extraordinario del imaginario argentino– de que le inventaban un diario, una idea que, por supuesto, fue un invento de Natalio Botana, el director de Crítica. El rumor de que a un presidente le inventen un diario es una acción propagandística extraordinaria, instala la idea de que no hay que creerle porque él vive fuera de la realidad. Este uso de la ficción es una realidad política que la literatura, como un laboratorio de las prácticas sociales, ya ha anticipado. La literatura no refleja la realidad, sino que muchas veces se anticipa y muchas veces da a juzgar situaciones históricas. Si ustedes releen Amalia verán funcionar esto de una manera notable. Por eso el personaje central es Daniel Bello, el gran intrigante, el único que comprende bien la lógica de esa sociedad, el personaje que miente todo el tiempo. Y a eso se contraponen las figuras inocentes que no pueden sino decir la verdad, que son Eduardo Belgrano y Amalia; en definitiva, los que pierden en la novela.

Público: Cuando usted habló de Amalia la puso en serie con El beso de la mujer araña y con Sobre héroes y tumbas, a propósito de las relaciones entre el amor y la política y de los vínculos entre la novela y el kitsch. Me gustaría que ampliara un poco esa idea. Y también me gustaría que ampliara lo que dijo sobre "sacar a la parodia del lente de lectura". No me queda muy claro si allí la parodia aparece más como aparato de interpretación que como procedimiento literario.

RP: La parodia funciona a veces como lente de lectura; el crítico o el lector pueden ver como paródicos textos que no han sido escritos con esa intención. Está muy bien la pregunta porque, por un lado, al valorar cierto tipo de tradición novelística en la que también podríamos incluir a Roberto Arlt –que siempre fue criticado por los excesos–, nos acercamos a esta relación. Yo creo que Flaubert –para poner el ejemplo más nítido de esto– tuvo clarísimo, como los grandes novelistas del siglo XIX, que la temática de la novela era a menudo vulgar y que el material del que el novelista debía hacerse cargo eran las pasiones, los estereotipos, el sentido común; que no trabajaba con los grandes personajes de la épica, ni siquiera con los grandes personajes de la tragedia. Entonces, cuando yo hablaba de quitar a la parodia del lente de lectura –y está bien la distinción que hacés– no me refería a la práctica de la parodia de, supongamos, Leónidas Lamborghini o del propio Estanislao del Campo, que han hecho cosas extraordinarias con procedimientos que tendríamos que ajustar, pero que podríamos llamar paródicos: tomaron grandes tradiciones culturales e hicieron con eso una operación de irrisión irónica. No me refería a eso, sino más bien a un estado de la literatura en la que es dominante la pose paródica, cierto cinismo e indiferencia política que en determinado momento empezó a circular como algo acerca de lo que todo el mundo parecía estar de acuerdo. Y eso se manifestaba en la presencia de la parodia en la lectura. Es decir, se leía como parodia aquello que parecía demasiado serio o demasiado pasional. La parodia

funcionaba como una suerte de ironía liviana sobre cómo la literatura debía ser aceptada. La parodia tiene un inconveniente y es que hay que conocer qué cosa es la que está siendo parodiada, porque si no la parodia la construye el lector. Podríamos poner muchísimos ejemplos para mostrar que la parodia no es solamente la decisión del lector de considerar que algo es parodia, sino que también supone entender en qué sentido funciona como tal. Yo creo que el que vivió esto con mayor dramatismo fue Puig, que, por el contrario, luchaba muchísimo contra la lectura que hacía ver a sus novelas como paródicas, cosa que no eran. Lo que inventó él es algo muy poderoso; si eso hubiera sido una parodia, sus obras no hubieran persistido como han persistido. Puig captó algo que iba mucho más allá de la parodia y de lo que podían ser elementos que en ese momento estaban fuera del campo cultural como lugares centrales. En lugar de una biblioteca, él tenía el eco de programas de radio o de películas; y, en lugar de trabajar con sentimientos elaborados o sofisticados, trabajaba con los sentimientos más primarios, pero lo hacía desde una posición de respeto muy grande por el material. Por eso se enojaba mucho cuando lo subestimaban y le decían que estaba haciendo parodia. Por otro lado, su técnica narrativa tiende a dejar de lado al narrador, tiende al collage, al montaje de materiales diversos, de voces y de tonos que no tienen un centro fijo, y sin narrador no hay parodia. Me parece que esa mirada paródica tiende a ver en el otro solamente el gesto, un gesto que se asocia con el kitsch, con lo cursi, o con cierto mal gusto. Y son procedimientos delicados como para establecer jerarquías culturales muy fijas, cuando lo que nos muestra la cultura es, precisamente, que lo que ayer parecía cursi hoy resulta que está en el centro del interés y lo que ayer parecía estar en el centro hoy deja de estarlo.

Público: En el origen de la escritura de Mansilla vimos cómo el hambre lo llevó a ser escritor. Pensaba que, al mismo tiempo, es una manera de señalar que también es el fusilamiento de un soldado lo que lo convierte en escritor. María Moreno había sugerido que la escritura de Una excursión a los indios

ranqueles es una suerte de venganza; no contra Mármol, sino contra Sarmiento. Quería preguntar si podemos pensar la novela argentina como un ejercicio de confrontación, un ajuste de cuentas entre novelas, entre escrituras.

RP: Sí, seguramente. Uno puede leer las construcciones imaginarias, entre ellas la novela como un punto muy central en el siglo XIX, como contrapuntos y confrontaciones. Siempre se escribe contra algo, siempre hay algo implícito en cualquiera que se pone a escribir. Yo digo un poco en broma que un escritor puede saber lo que no quiere hacer, porque lo que quiere hacer hay que ver si le sale. Todo lo que uno puede garantizar es que no va a hacer lo que no quiere hacer, al menos puede imaginarlo. Hay escrituras antagónicas frente a las cuales se pueden tomar posiciones más o menos deliberadas. Por ejemplo, es muy evidente que el Facundo es un texto escrito para Europa, por el tipo de comparaciones que usa; uno ve que las comparaciones están hechas para un público que no conoce la realidad de la cual él está hablando, pero que sí conoce su sistema de analogías. Sarmiento dice "La Rioja es como Palestina" porque imagina que el lector europeo conoce bien Oriente y Palestina y, por lo tanto, podrá comprender una realidad que no conoce. ¿Cuál sería para Sarmiento la escritura antagónica? El modo en que los otros están escribiendo sobre la Argentina; y los otros son Alberdi, Echeverría y, por supuesto, Mármol, que a su vez después critican a Sarmiento porque dicen que escribe como los costumbristas y los viajeros europeos, que siempre están buscando el dato de color local. Es la crítica que le hace Alberdi al Facundo. Uno puede decir que Sarmiento está tratando de escribir un tipo de libro sobre la situación que no sea igual al de sus contemporáneos; está escribiendo algo como El dogma socialista de Echeverría o Fragmento preliminar al estudio del derecho de Alberdi. El contenido es el mismo, pero lo que hace es algo muy distinto. Yo llamo a eso "lucha de poéticas": maneras de entender la literatura que suponen enfrentamientos, intenciones y que también incluyen elementos de la política en el sentido más amplio, ideas

implícitas sobre la sexualidad, el poder. También así es posible ver la trama de nuestra literatura.

ENSAYO 1. UNA EXCURSIÓN A LOS INDIOS RANQUELES

Una excursión a los indios ranqueles. El texto escindido. La investigación y el viaje. Civilización - Barbarie. El lugar de la ficción.

Amalia es un ejemplo típico de traducción directa de un género. En este caso se trata de la novela romántica modelo Walter Scott. En general las historias de la novela en la Argentina seguían la réplica del género y periodizaban según la tipología clásica. Los modos de la novela romántica o de la novela naturalista se aplicaban directamente. A nosotros, en cambio, nos interesa estudiar el modo en que lo novelístico se localiza y se transforma en el contexto propio.

Lo que nos interesa es ver qué cambia y qué se renueva al trasladar las formas propias que adquiere lo novelesco cuando se localiza en una cultura. Por eso nos interesa Una excursión a los indios ranqueles de Mansilla y nos detendremos un poco más en este libro.

El libro de Mansilla toma la forma de una carta, la forma de esa escritura que hace del interlocutor conocido, fundamento de su estilo. Una excursión a los indios ranqueles tiene la forma de una carta dirigida a Santiago Arcos, un amigo chileno de Mansilla, que ha escrito el libro Las fronteras y los indios publicado en 1860.

En principio, como ustedes habrán percibido, Una excursión a los indios ranqueles es un texto escindido entre un nosotros, es decir, aquellos que acompañan al que habla, y un público de lectores desconocidos a los que se trata de seducir. El nosotros es muy visible en el texto, es el tema sobreentendido que circula entre Mansilla y sus interlocutores más próximos. Y esto supone no solo su grupo más cercano, sino también su relación con Europa, que aparece como un horizonte de experiencia para Mansilla, no solo porque él narra experiencias propias en Europa, sino porque el texto

está también tramado en una suerte de circulación, de citas de textos, en algunos casos en su idioma original. En esa zona encontramos un espacio bastante característico y muy definido: el sujeto habla con sus iguales sobre una experiencia común. Es esa relación, entre el sujeto que dice la verdad atado a su propio nombre, que construye una historia propia y se refiere a un interlocutor conocido. Pero al mismo tiempo ese texto está escindido en el avance hacia el terreno del otro, hacia el espacio mismo de la barbarie. Me parece que en este texto se ve con más claridad la relación entre frontera y alteridad. Hablar de otro es siempre imaginar una frontera que a menudo no es solo geográfica, puede ser una ciudad con sus barrios peligrosos; podría decirse que hay toda una topología, una topografía de los otros circulando en determinados espacios. El libro de Mansilla está trabajado sobre la idea de ir hacia allá, de avanzar hacia el espacio del otro, y lo más interesante es el encuentro paulatino con distintos representantes de ese otro absoluto que va a ser el indio, básicamente los cuentos intercalados y las historias de los gauchos perseguidos, que van como cambiando la marcha. Ahora bien, me interesa mucho marcar el concepto formal de la marcha. Un libro escrito con el ritmo de la marcha, un libro en el cual el trote del avance hacia los indios está en tensión con las entregas, mientras el libro va siendo publicado en La Tribuna y, por lo tanto, se establece una interesante relación entre los cortes de la marcha y los cortes que la escritura se debe dar para entrar en el espacio del diario donde las cartas son publicadas. En el caso de Mansilla encontramos la heterogeneidad genérica, múltiples registros en el uso de la lengua, una gran libertad en la variedad de los temas. El libro se va publicando en el diario La Tribuna en 1870 y, por lo tanto, la forma de las entregas era también una estructuración, no solo las pausas en la marcha y las reuniones en torno al fogón, donde se contaban cuentos y sucedidos que Mansilla registraba, sino la escansión ligada a su publicación por entregas en un diario. Tenemos entonces una doble temporalidad, los relatos intercalados y la estructura del folletín por entregas y, superpuesta a esa escisión, la presencia de un doble público: los iguales y los crédulos, como los llama Mansilla, un público interesado en la aventura y el suspenso, para los cuales se narran historias de fantasmas y aparecidos. En esa zona brilla con luz propia el capítulo del cabo Gómez, uno de los primeros, si no el primer relato fantástico de la narrativa argentina.

Mansilla mantiene el control del registro verbal e incorpora la otra voz, fingiendo el discurso directo, sin que aparezcan de un modo muy visible los rasgos lexicales de la otra palabra. Como suele ser bastante habitual, a menudo en la representación de la voz del otro social, hay ciertos rasgos de su léxico diferente. En este sentido, el momento en donde esto se vuelve categórico es en el relato muy importante de Miguelito, que es una especie de condensación del gaucho perseguido injustamente, donde Mansilla dice: "hablaré como él habló". Es decir, mantiene el control de la voz propia y finge la voz del otro. Nunca pierde la entonación, sino que incorpora en su propia voz, la otra palabra. En Hernández, para poner el otro caso de esto, es mucho menos claro: está la palabra de él, pero está como perdida en la voz del gaucho. La voz del letrado en la voz del gaucho. Aquí la voz del letrado y la voz del gaucho están explicitadas. Uno puede pensar que genera la ficción porque el sujeto que habla da testimonio de la realidad de ese discurso. Me interesa mucho el modo en que esa enunciación se finge, el modo en que ese sujeto hace como que es el otro. Porque, desde el punto de vista de la enunciación, esa es la clave para el debate sobre la ficcionalidad. A nosotros nos interesa la ficcionalidad no en términos de si esa historia es verdadera o no, sino si el sujeto que habla y la voz que habla es una voz presentada como ficcional, que tiene dentro suyo la tensión entre la voz verdadera y la voz ficcional.

Por otro lado, Una excursión a los indios ranqueles es un ataque al verosímil de la oposición civilización/barbarie como una oposición establecida. El texto pone en cuestión la oposición desde distintos ángulos en un sentido global, yo diría que es el primer texto de esa calidad. Mansilla establece primero una inversión temática de este problema. Ustedes recordarán, él dice "yo en la ciudad me ahogo". "Fuera de aquí –dice– hay campos desiertos, grandes heredades donde vegeta el proletario en la ignorancia y en la estupidez. Tesis y antítesis de la vida de una república, la ciudad y el campo. Eso dicen que es gobernar y administrar. Y para lucirse mejor, todos los días, claman gente pidiendo inmigración". Es un ataque frontal hacia la posición de Sarmiento. Esas tesis y antítesis no son tan claras como se ha planteado. "Los gauchos –dice–, el producto de la tierra, base de la Nación, son ellos los marginados del poder a quienes nuestros políticos han perseguido y estigmatizado, y

nuestros bardos no han tenido el valor de cantar sino para hacer su caricatura". Recordemos que el Martín Fierro se publica dos años después y vamos a encontrar en el poema de Hernández la misma problemática y la misma crítica al tratamiento paródico y cómico del gaucho.

Hay una serie de elementos que explican por qué este texto aparece como fracturando esa estructura tan construida por Sarmiento de la oposición. Una de ellas es que Mansilla está enfrentado con Sarmiento por razones que vamos a ver enseguida, para dar un poco el contexto histórico de este libro. Una excursión a los indios ranqueles es un texto que en 1870 está planteando una serie de cuestiones que recién con el nacionalismo que surge a fin del siglo XIX y principios del siglo XX serán replanteadas. Cuando él llega frente a los ranqueles, básicamente su estrategia es fingir. "Yo fingía no entender nada", "hecha la comedia te di más aguardiente". Está lleno de situaciones donde se ve que este sujeto finge algo que el otro necesita para creer en él. Entonces el parecer ser, el actuar como si, que en el caso de Amalia aparecía como la marca de la barbarie –esa suerte de teatralidad exigida por el espacio social en el caso de Amalia, vista como una marca de la opresión que obligaba a los sujetos a hacer como si fueran otros en el movimiento social–, en el caso de Mansilla es asumida como una manera de establecer un lazo con ese mundo del otro. Imitar los gestos del salvaje como si esa tontera que los divide no existiera y pudiera ser posible disolver la barrera entre lo mismo y lo otro. Este sujeto está siempre puesto en la obligación de actuar. "Señor –dice el Canín Puán– que ya puede darle la mano al general Mariano –por el cacique–, que haga con él y con los demás que saluda, lo mismo que ellos hagan con usted". Que copie lo que los otros hacen y que él repita y finja hacer lo mismo; está siempre obligado a una representación en su enfrentamiento y en su contraste y en su relación con la barbarie. Él ve que hay una serie de elementos sobre la gestualidad que él debe repetir y el tipo de acción que debe fingir hacer. "Los indios –dice Mansilla– saben rodearse de un aparato teatral para deslumbrar o embaucar a la multitud". Por lo tanto, él copia ese funcionamiento de fingir ser otro y asume eso como un elemento del pasar del otro lado.

En este sentido, por supuesto, podríamos decir que el Facundo y

Una excursión a los indios ranqueles suponen casi dos modelos paradigmáticos de narrar como son la investigación, que es la que organiza la historia de Facundo, y el viaje, que –por supuesto– encuentra en el libro de Mansilla una organización también paradigmática y muy variada en su registro, en el uso del viaje como forma. En el caso de Sarmiento veíamos alrededor de la figura de descifrar un enigma, del sujeto enfrentado con una suerte de misterio, que era el misterio de la barbarie, una suerte de interpretador excesivo, sujeto de la verdad puro como era Sarmiento, que enfrentaba ese dilema y se movía frente a este tratando de descifrarlo. Articulaba una serie de géneros y formas narrativas y expositivas diversas. Sin embargo, el viaje le da la estructura básica a Mansilla porque en última instancia el texto se estructura con la forma del viaje y secretamente con la forma de la entrega periódica.

Básicamente podemos plantearnos la entrada en maquinaria de este texto en términos de un viaje, un viaje que, en principio, tiene la estructura de un viaje didáctico, entonces explica aquello que es lo otro. Y es interesante percibir aquí el uso del sistema de la traducción que recorre el sistema de ejemplificaciones e incluso de descripción de este texto. A menudo suscita una palabra o se define un lugar y se pone inmediatamente el sentido que esto tiene o a qué remite, como si se estuviera trabajando sobre una lengua que es necesario precisar para un lector que no va a entender. En este sentido, para decirlo así, aquí la topología del manejo espacial funciona como una semántica. A medida que se avanza en el espacio se define una suerte de diccionario, de sentido de aquello nuevo que se está descubriendo y de aquello que se quiere describir. Podríamos imaginar lo siguiente: se establece un espacio que está definido por ir de lo conocido a lo desconocido, entonces este recorrido es un recorrido espacial, pero a la vez que es un recorrido espacial parece ser un recorrido de sentido; el sujeto avanza estableciendo casi un mapa semántico, que a medida que se interna en ese espacio desconocido lo va traduciendo, va traduciendo las costumbres, va traduciendo el sentido que tienen algunos términos, va traduciendo el concepto de paisaje que él está manejando allí. E incluso un elemento que surge a primera lectura y que tiene mucho que ver con el sentido último de este viaje tiene la forma de un viaje económico. Todo el tiempo Mansilla insiste sobre la

importancia que tienen esas tierras, la posibilidad que ese espacio tiene para la producción futura. En este punto, el valor económico de esa región en el interior en la cual se interna Mansilla es un sentido que está presente continuamente en el libro. Por lo tanto, esta estructura del viaje tiene todos estos elementos temáticos, pero tiene también un elemento que a nosotros nos interesa especialmente. Podríamos decir que está pensado como un viaje a la ficción, está pensado como un viaje del lugar conocido y verdadero a un lugar incierto, que tiene toda la característica de un espacio de aventura, de un espacio imaginario. "En general algunos, que a medida que corre la pluma, ponen fraguando cosas imaginarias para llenar el papel y aumentar el efecto artificial de estas mal zurcidas cartas, pero los abismos entre el mundo real y el mundo imaginario no son tan profundos." Por lo tanto, es posible leer en este texto –no quiero cargar demasiado la palabra– una suerte de teoría de la ficción, una suerte de presencia dual del elemento real y del elemento imaginario, del elemento verdadero y del elemento ficcional, que cualquiera de ustedes puede recorrer. Yo no quise traer aquí una cantidad de citas porque las van a encontrar inmediatamente, y si buscan este punto encontrarán que, a medida que avanzamos, el libro tiende a avanzar también en esta suerte de definición de lo imaginario y de la importancia de lo imaginario, y de la importancia entonces de lo que podríamos considerar un mundo cuya categoría verdadera es incierta. Básicamente podríamos decir que la escritura de la duda sobre lo ficcional tiene que ver con la aparición de esos relatos intercalados y con la aparición de esos personajes a los cuales él convoca o como posibles temas –estos serían temas que deberían ser tomados y cantados, etc.– o como historias tan extremas que parece que cortan con el verosímil, con la verdad posible que circula entre sus interlocutores. Entonces podríamos decir que las historias que se intercalan –ahora vamos a ver en el fogón– van construyendo esta suerte de pasaje del mundo propio de la verdad a ese otro mundo que yo llamaría ficcional en el sentido de que nosotros podemos marcar una idea. El mundo del otro como el mundo que tiene una lógica que no obedece a la lógica de la verdad y de la racionalidad conocida. Es un mundo en el cual el funcionamiento de la relación de causalidad y los modelos de realidad solamente pueden ser percibidos como ficcionales, solo pueden ser percibidos con aquellas categorías que habitualmente se utilizan en términos de la división dual. Porque al

mismo tiempo, por supuesto, la realidad tiene un papel importante en toda la escritura de Mansilla, es decir, él trabaja la oralidad en relación a lo que podríamos llamar el mundo de la charla en el club y, por lo tanto, ha manejado muy bien todo lo que es la oralidad y ha establecido la forma del relato popular en el fogón como la estructura del relato oral, como lo que es. Es una suerte de causerie en el sentido de reunión entre iguales que hablan, pero lo que me interesa marcar es que no está planteado como un texto ficcional, lo que me interesa marcar aquí es la incertidumbre respecto a la categoría de verdadero o de falso, de verdadero y ficcional. Es en la incertidumbre donde se establece la escritura, del mismo modo que en Sarmiento esa incertidumbre generaba una suerte de exceso en la argumentación verdadera, mientras que Mansilla está como más abierto a este juego de lo posible, de lo que no entra, en un sentido estricto, en el campo de lo admitido como verdadero. Quiero decir que, en los cuentos orales, la historia de vida aparece como verdadera, lo que es ficcional para quien la escucha allá. Cuando cambia el destinatario es cuando aparece la intriga sobre si esa historia es o no verdadera.

Algo dijimos de eso respecto a la ambigüedad entre lo privado y lo público en el siglo XIX como espacio donde el movimiento de la carta privada tiene a menudo el sentido de la articulación pública porque se desvía esa circulación, porque es interceptada, porque en realidad es lo privado aquello de lo cual él habla en público, eso es lo interesante. Usa la forma privada y la hace pública para hablar de un campo que aparece como un campo personal y privado, y que también pone en primer plano en el espacio público. Yo creo que esa característica es esa característica que Roca le reprochaba en cierto sentido a Mansilla y que, podría pensarse, acompaña toda su vida. Habla demasiado, se le dice, pone demasiado a la luz pública ciertos elementos que deben ser mantenidos en secreto. Entonces, alrededor de este juego de carta privada-espacio público, se teje toda la estructura del secreto, de lo que puede ser dicho, de lo que puede ser enunciado públicamente e, incluso, podría decirse que en el juego del fogón también hay un sistema de confesiones donde los sujetos hablan de los crímenes que cometen, de las desgracias que han sufrido, en un punto parece exceder el plano de la confesión privada. Por lo tanto, nosotros no tomamos la cuestión de la ficcionalidad del texto, de la problemática de la ficcionalidad del

texto, exclusivamente en términos temáticos –temáticos quiere decir "cuándo aparece esto explicitado en el texto"–, y aparece muy a menudo explicitado en el texto este problema. Si más bien lo pensamos desde el punto de vista formal y tratamos de ver qué resolución formal propone el texto para esta tensión entre el discurso verdadero y el discurso ficcional, me parece que nos encontramos más próximos a esto que ya empezábamos a discutir y a conversar recién. Un uso de las formas prenovelísticas diría yo. Básicamente, esta estructura dual de la carta, del mismo modo que hay una estructura dual del uso de la charla privada; y del otro lado, en el mundo que no es el propio sino el mundo de los otros, centralmente, la circulación de la enunciación que supone el fogón. Entonces, si por un lado tenemos la carta y la causerie, del otro lado tendríamos el fogón como algo que no es solamente el escenario físico en el que se cuentan estas historias, sino la condición de existencia del discurso del gaucho porque no en cualquier espacio se puede contar la historia de la represión y de la exclusión, y esto es muy importante.

Es muy importante porque esto plantea el problema de la relación de la forma y el decir, en el sentido de que el decir no es posible en todos lados, el narrar y el decir no es natural y posible frente a cualquier interlocutor o en cualquier escenario. Es necesaria una condición para el decir. Si quieren que pongamos un ejemplo más claro, pensemos en la confesión, en la estructura católica de la confesión o en la estructura laica del psicoanálisis. Se construye una escena para el decir privado, la sociedad y la circulación... bueno, la escena pedagógica es la construcción de una situación para el decir, decir o saber. Entonces, es importante percibir la existencia de estos lugares donde es posible la aparición de ciertos relatos, de cierto lenguaje, porque el fogón aparece aquí muy conectado con cierta tendencia paralela de la literatura gauchesca. Quiero decir, por un lado, entre iguales, en una suerte de espacio relativamente democrático. Dice Mansilla: "El fogón es la delicia del pobre soldado después de la fatiga, alrededor de sus resplandores desaparecen las jerarquías militares". Uno podría imaginar los diálogos patrióticos de Hidalgo, como un momento en el que se escenifica esa suerte de relación horizontal donde no aparecen las jerarquías, y estas condiciones sociales de la forma son muy importantes para estudiar la narración. Y nosotros podríamos

imaginar muchísimas situaciones sociales de enunciación de relato; la escena clásica de la novela del siglo XIX, muy ligada al desarrollo del ferrocarril y al tiempo que suponía el viaje en ferrocarril que aparece en distintos textos de Tolstoi y en Dostoievski. Se encuentran desconocidos en un vagón del ferrocarril y empieza a contarse la historia. Ciertas escenas en las que es posible el relato aparecen aquí en el caso de Mansilla encarnadas en esta situación que tiene como escena el fogón y la interrupción de la marcha. Es importante marcar entonces aquí el hecho de que básicamente son historias de vida, y básicamente aparecen aludidas en discurso directo, que sin embargo no rompen la modulación del narrador.

Nosotros estamos planteando el problema de cómo la enunciación verdadera tiene la forma de una enunciación fuerte, empieza a fingir y por lo tanto pierde esa cualidad. En la medida en que Mansilla empieza a hacer las otras voces, empieza a dar lugar a un tipo de enunciación que ya no es la enunciación personal en el sentido general.

Me interesa mucho el modo en que esa enunciación finge, el modo en que ese sujeto finge algo, hace como que es el otro. Estamos leyendo este texto como la prehistoria del género, como la tensión entre lo que sería el discurso historiográfico pleno y la presencia de los rasgos ficcionales en tensión con ese discurso historiográfico verdadero. Entonces, un registro para percibir esa relación, un lugar para buscar esa transformación, es la enunciación. Es ese movimiento interno de la enunciación lo que nos interesa a nosotros para ver cómo ese texto avanza y retrocede, pese a que él mismo tematiza ese hecho de que el libro ha sido leído como una ficción, y más allá del registro explícito donde esta cuestión está dicha por Mansilla, y más allá de la posibilidad que nosotros tenemos de pensar que inventó esas historias –porque yo no sería tan ingenuo de creer que porque él dice que es verdadero, debemos pensar que es verdadero; que porque él use el sistema verdadero del comentario, un sistema muy de época de construir el discurso verdadero, debemos creer que el relato de Gómez es real–. Que se encadenaron sus sueños, esos sueños premonitorios, de que se produjo todo ese sistema de metamorfosis, de personajes que parecían ser otros. Entonces, yo no digo que ustedes no crean, yo digo que el problema de la creencia es un tema que este texto

explicita todo el tiempo. Y, por lo tanto, es el problema de la creencia el que supone algo en el que enuncia; a quién hay que creerle. Entonces, hay ciertos puntos donde el mismo sujeto que enuncia piensa que no le van a creer que eso que cuenta es verdad. Yo no trabajo en un sentido interno al concepto de ficción en la idea de verosimilitud, pero se podría manejar. Ahora, que sea verosímil el relato, no quiere decir que no sea ficcional. Vamos a hacer paréntesis con esta cuestión. Supongamos el verosímil como elemento de lectura de esta cuestión. Mi opinión es que este texto es el verosímil, o sea que este texto ataca el concepto de verosímil establecido y discute todo el tiempo los límites del verosímil del cual parte, y que, en un sentido, esa marcha es una marcha del verosímil hacia lo que el mismo Mansilla cree que va a ser tomado como el verosímil y como invento. ¿Cómo definimos el verosímil? Como el acatamiento de dos reglas. Por un lado, el sentido común ideológico, que define un verosímil, un criterio de realidad común; si yo pongo una persona que vuela, ustedes se manejan con un concepto de verdad que dicen "pero es inverosímil". Por lo tanto, el verosímil se define en términos de ciertos conceptos de realidad y de cierto acuerdo implícito sobre cómo funciona la realidad. Y después, el otro elemento que funciona en la definición de verosímil es acatar el género. Es inverosímil que yo en una novela policial haga venir a un ángel para descifrar el misterio. Eso no sería inverosímil si yo estuviera contando un relato fantástico. Por lo tanto, el verosímil es una relación con el género.

EL LUGAR DE LA FICCIÓN

El otro elemento que marca esta suerte de movimiento del sujeto que enuncia hacia un lugar falso, ficticio, tiene que ver con lo que veníamos diciendo, es decir, cómo el sujeto finge una realidad de otro. Cómo finge voces y registros y controla voces y registros en el interior de su escritura, y utiliza el marco muy presente en el cuento oral, muy enmarcado en cada relato, para hacer ver ese movimiento de la enunciación. Como ustedes saben, el marco básicamente anuncia quién va a hablar y sobre qué. El marco es una excepción básica de la oralidad, que se ha trasladado a la escritura y se ha

convertido después en una marca formal que registra el recuerdo de la situación oral de enunciación y de relato. Porque es en la oralidad donde es difícil fingir la voz de otro. No hay signos gráficos en la oralidad que permitan pasar a otro género sin explicitar que se pasa a otro género. Entonces cuando uno dice "te voy a contar un chiste" está estableciendo un marco y preparando al otro para el tipo de discurso que viene.

He tratado aquí de señalar que este sujeto que finge ser otro y este sujeto que finge hablar como si fuera otro, que circula en el interior de esos relatos intercalados haciéndose cargo de esas palabras que van contando otras historias, se centraliza para mí en el sueño que Mansilla tiene en el capítulo catorce, que yo lo leo como un sueño sobre el sujeto de la enunciación. "Tenía en ese momento un sueño –dice– que era como la perspectiva confusa de un calidoscopio. Yo era yo, y a la vez el soldado, el paisano ese lleno de amor, abnegación, cuya triste aventura acababa de ser relatada. Yo me decía discurriendo como él qué ingrata y qué mala fue Petrona –es la muchacha que va a dejar– y discurriendo como yo mismo, Bairon, tan calumniado tiene razón, en todo clima, el corazón de la mujer es tierra fértil en afectos generosos. De repente yo era Antonio, el ladrón del padre de Petrona. Ora después el Oso, ya el cabo Gómez, resucitado en tierra adentro". Leo este sueño como un sueño sobre el sujeto de la enunciación, que es todos los sujetos de los cuales ese texto da cuenta en el plano de la enunciación y del uso del lenguaje, y en el plano de la vida que se cuenta de él. Este yo, yo era yo y a la vez era otro –y entonces está la cadena de aquellos que era– yo hablaba como yo y hablaba de Bairon, pero hablaba también como el paisano y decía eso que dijo, es a mi juicio una suerte de condensación onírica de ese deseo, de esa pulsión novelística –lo llamaría yo– presente en todo el texto de dejar el yo verdadero y hacerse cargo por fin de la estructura de enunciación, de la historia, de los otros sujetos. El hecho de que esto aparezca en un sueño me parece que vuelve a confirmarnos sobre el lugar latente y secreto de la ficción como un registro genérico que presiona sobre el discurso verdadero sin poder pasar a la superficie. Funciona como el inédito de El matadero, funciona como algo que está allí pero que no termina de constituirse como tal. De modo que no debemos decir más que el hecho de que ese sujeto fuerte de la enunciación verdadera está teniendo presente al

mismo tiempo la posibilidad de una deriva de la construcción de una enunciación falsa, donde ese sujeto es otro otros.

El otro punto sobre el cual me interesa llamarles la atención es sobre el modo en que, en Mansilla, el destinatario está escindido. Por un lado, aparece la presencia de ese público de iguales, conocidos, y por otro lado aparece la referencia al público de los desconocidos y crédulos que necesitan cierto relato. En el texto se habla varias veces de un interlocutor anónimo, que es lo que podríamos llamar nosotros el mercado de la novela. “Aquí y en todas partes, lo mismo en los tiempos antiguos que en los modernos, el público ha sido, es y será muy curioso. Su curiosidad solo es comparable a su credulidad, de manera que el mundo de impresiones que necesita engullir debe computarse en gran parte por la suma de mentiras que tiene que digerir”. La existencia de ese público crédulo que necesita determinado tipo de contenido, de interés, empieza a definir un horizonte de público que no es ya ese público inmediato, de sus iguales, entre nos, con los cuales ese interlocutor conocido mantiene un diálogo hecho de sobreentendidos, de elipsis, de referencias cifradas, sino que empieza en el texto a ejemplificarse la existencia de un público crédulo y amplio, que el que escribe no conoce, que a menudo está asociado con todo aquello que trae la credulidad. Por lo tanto, la ignorancia, la infantilidad, la necesidad de recibir emociones fuertes..., todo lo que podemos nosotros encontrar como el registro de lo que podríamos llamar el público de masas que, como ustedes saben bien, es el público de la novela. El público que necesita la emoción leída, que va a buscar en el folletín y, en ciertos textos, esa suerte de vida más intensa. Sobre ese campo, el texto de Mansilla habla abundantemente. Y los momentos en los que las cartas se interrumpen tienen mucho que ver con el juego que él hace con ese lector que está más allá de ese círculo del interlocutor conocido e inmediato. Y por lo tanto yo diría que, en Mansilla, el público ya se ha escindido. Está, como es obvio, el público de los iguales, pero está también el horizonte de ese otro público anónimo y crédulo. Y si nosotros tomamos la escena del comienzo del Facundo, podríamos decir que ahí vemos la misma escisión. Está el público de aquellos que comprenden el sentido de uso del francés y que entienden esa frase, y está ese otro público bárbaro, para quienes esa frase es ilegible, para quienes esa frase no ha sido escrita. Me

parece que en Mansilla ese juego de doble público, el que responde a mi mismo sistema de sobreentendidos y el otro, está articulado. Hay un momento fantástico, podría decirse de supersticiones, de ensueños premonitorios, y hay como un momento donde se debate la culpabilidad o no. En ese momento se sostiene que el público crédulo, que es la mayoría, está más convencido de la culpabilidad. Y el público de los iguales, de los más intelectuales, de los que tienen una relación más próxima a Mansilla, es el que está equivocado. Entonces volvemos a encontrar esa escisión en distintos lugares del texto, y esa escisión siempre asocia al otro anónimo con el crédulo. La creencia es el elemento básico de la aceptación de la ficción. Ustedes saben que una de las definiciones de ficción más conocida es aquella que dice que la ficción es la suspensión de la incredulidad. Entonces hay que encontrar a alguien capaz de suspender la incredulidad. Por lo tanto, la idea de que el público popular es crédulo y la idea de que el público popular se cree las novelas es una gran tradición del género. Entonces me parece importante que en Mansilla aparezca la idea de este doble público, que nosotros vamos a recorrer hasta por supuesto Macedonio Fernández, que tiene muy presente la existencia de un doble público y que está todo el tiempo en los prólogos trabajando con la idea de construir un público perfecto que sea capaz de leer ese libro en los términos en que ese libro ha sido escrito, en museo, y el público que lee realidad cuando lee una novela. Por lo tanto, la existencia de esta escisión como algo que no parece descartado como en Sarmiento. Sarmiento hace una operación por la cual el público bárbaro queda descartado del libro, es aquel que no entiende. Mientras que en Mansilla hay un juego continuo entre estos dos públicos. Si ustedes me permiten, yo diría que la novela es justamente el género que puede unir el público de los iniciados y el público más práctico, digamos así, y popular. Me parece que el género justamente tiene la posibilidad de establecer esa relación y de discutir esa relación. Entonces, en Mansilla aparece explicitado (vuelvo a decirles que podríamos leer alguna serie de citas, pero prefiero que relean el texto), aparece la existencia del otro como desconocido público crédulo, excluido del círculo presente alrededor de Mansilla, entre nos, ese público de interlocutores conocidos a los cuales incluso se nombra por nombre y apellido. Y aparece entonces ese interlocutor anónimo que me parece que va a dar lugar al público de Eduardo Gutiérrez, el autor de los folletines

que toma como tema a estos gauchos que andan sueltos en la excursión y que va a hacer de estos gauchos el gran modelo de la literatura popular, Juan Moreira como paradigmático de esta situación novelística podría decirse. Y el doble movimiento en Mansilla me parece que le da a este texto ese modo formal múltiple de contar historias para todos los registros. Bueno, por fin, justamente entonces con este movimiento del sujeto de la enunciación, que aspira a la posibilidad de ser un sujeto múltiple, como dice Deleuze "el sujeto de la ficción es quien mejor nos defiende contra la paranoia". Esto es, ese sujeto no soy yo. Ese sujeto de la ficción no soy yo. Como ustedes saben, el trabajo de los censores habitualmente ha sido reprochar a los autores lo que dicen los personajes o lo que dicen los sujetos de la novela. Me parece que en Mansilla ese juego de lo que está diciendo y la posibilidad de decir "ese sujeto no soy yo" simula en distintos lugares de este texto. A diferencia de Sarmiento, que solamente dice "ese sujeto soy yo". Primer elemento. Segundo elemento que me interesaba marcar es que lo que en Sarmiento aparece excluido, el público de los bárbaros y los crédulos, aquellos que no saben leer en francés, los que no saben leer en francés serán el público de la novela, porque los que saben leer en francés es el público restringido que rodea a Mansilla. En Mansilla, ese público escindido recibe un texto escindido. Y esta escisión está tematizada. Por fin, quisiera empezar a señalar algunas cuestiones sobre lo que podríamos llamar que es el campo temático que circula entre el sujeto de la enunciación y el destinatario, que nosotros hemos convenido llamar "el otro". En principio decimos que en el caso de Sarmiento este otro aparece como el enemigo ideal, como el bárbaro puro. En un sentido, el otro es descrito por Sarmiento como el monstruo, gramaticalmente masculino ese monstruo, pero invadido por el virus femenino: "mitad tigre por lo sanguinario, mitad mujer por lo cobarde". Es el monstruo del cual habla Sarmiento en Facundo. Entonces la presencia en ese codo del otro como diferente y amenazador, de un aspecto que incluye también cierta idea de lo femenino, me parece que en el caso de Mansilla debe ser visto en términos de los lugares de la mujer en la circulación del relato y en ese juego que vamos a ver enseguida, de lo femenino y lo masculino en el Cabo Gómez, la presencia de las mujeres en ese movimiento. Pero me parece que en el caso de Sarmiento ese otro aparece como enemigo y en el caso de Mansilla es el interlocutor el que está puesto al lado del sujeto

letrado y es concebido como aquel que puede ser incorporado a la civilización sin necesidad del exterminio. Yo diría que la figura del otro en el caso de Sarmiento tiene la forma del racismo, el otro aparece como diferente, mientras que en el caso de Mansilla esta idea del otro como el enemigo y el diferente, en el sentido estricto, empieza a variar. Hay un momento del texto en el que Mansilla le dice a Santiago Arcos, su interlocutor, que ha cambiado la idea de la determinación de las razas en la definición de la figura del gaucho y en la figura de todos los sujetos excluidos de la sociedad. En ese momento pareciera que Mansilla está incorporando no solo una nueva concepción personal respecto a lo que significa el otro, sino una idea del bárbaro entendida no ya como el otro absoluto y como la negación pura pero como una figura más próxima a la figura del que habla. Estamos viendo entonces las cuestiones alrededor del sujeto de la enunciación y las cuestiones alrededor del destinatario, y partimos de la hipótesis de que el otro es contado con la ficción.

CIVILIZACIÓN - BARBARIE

Quería marcar una distinción que nos va a ayudar para establecer algunas diferencias en la periodización de lo que estamos haciendo entre el momento de Sarmiento y el momento de Mansilla, planteado en términos más generales, señalando que esta teoría de la norma y la desviación, esta idea de civilización y barbarie como la existencia de una normalidad, de un desvío, está muy asociada a una política preestatal, está muy ligada a una situación en la que una sociedad no tiene constituido un Estado que organiza un sistema de distinción interno que reproduce las formas, como les decía, del racismo y de la xenofobia. Establece en el interior de esa sociedad una distinción con el otro, que asocia al otro casi con la figura del otro de raza o del otro extranjero, el otro que debe ser exterminado. Por lo tanto, se trata de una lógica del exterminio y no de una lógica del consenso y de la integración. Pensar al otro interno como enemigo y asociarlo tanto como la palabra bárbaro lo expresa –como ustedes saben, etimológicamente “bárbaro” quiere

decir “el que no habla griego”, esto es, el extranjero– supone una cadena, un sistema múltiple de organización para identificar al otro como excluido absoluto. Una de las formas que toma esta caracterización es la idea del virus, la idea del cuerpo que es el cuerpo sano, del cual el otro es el portador de una enfermedad. Esto se encuentra en distintos momentos de la historia política en los cuales el Estado deja de funcionar como un elemento consensual y pasa a funcionar con una lógica preestatal, en el sentido de que el Estado toma partido en el establecimiento de una razón que excluye absolutamente al antagonismo. En un sentido esa es la lógica de Sarmiento. Por eso yo decía que el otro en última instancia se define como el monstruo, como lo no humano. En un punto decía, esta es una realidad prepolítica y preestatal. Es una realidad definida por la lógica de la guerra. La existencia del Estado supone de hecho la presencia de un consenso y una suerte de integración. Nadie puede imaginar un Estado que no tenga como objetivo la integración y el consenso. Quiero decirles con esto que el contexto en el cual se mueve Mansilla es un contexto de una sociedad donde el Estado aparece ya como una realidad política que forma parte del horizonte de la organización nacional. Mientras que, en el caso de Sarmiento, el Estado es pensado como algo que resulta de la lucha, posteriormente a la lucha y a la definición del enfrentamiento entre la civilización y la barbarie y con el triunfo de la civilización será posible el Estado, que sería el movimiento en el interior del cual se mueve Sarmiento. El Estado es el resultado de la victoria. En el caso de Mansilla, en el interior del Estado hay un debate sobre cómo establecer la integración. Criticando el sistema de determinación de Sarmiento, que es un sistema que esencializa al otro como bárbaro, como resultado de una determinación al mismo tiempo geográfica y racial, dice Mansilla: “Sobre este tópico, Santiago, amigo, mis opiniones han cambiado mucho desde la época en que con tanto furor discutíamos la fatalidad de las razas. Hoy pienso de distinta manera: creo en la unidad de la especie humana y en la influencia de los malos gobiernos”. Entonces son los malos gobiernos los que generan políticas de discriminación, de marginación. Por lo tanto, el espacio del otro es el espacio del marginado por la injusticia social. Ahora, si uno mira en el Facundo cómo se generaron esos malos gobiernos, la determinación de la existencia de esos malos gobiernos no pasa por las decisiones políticas de esos gobernadores, sino por el tipo de sociabilidad en la cual asientan su gobierno.

Parece que en el centro del Facundo está la idea de que ciertas costumbres rurales y cierta determinación geográfica que rodea la vida en esos espacios genera un tipo determinado de reacción asocial, de la cual el gobierno de Rosas no es sino ejemplo, un ejemplo más perverso. Quiero decir que, en el fondo, la tesis central del Facundo es esa tesis sobre la ruralización del poder, el traslado del poder de la ciudad al campo, y el sistema social, la sociabilidad que supone la costumbre rural, la que va a generar el proceso político entre el cual él será el responsable. Rosas es el resultado de un proceso más general, es el emblema de un proceso de barbarización cuya determinación final es el problema de la costumbre rural, del campo, de la oposición del campo/ciudad. Por eso aparece toda la comparación con los lugares en los cuales este proceso de barbarización se ha dado del mismo modo, como puede ser Oriente o ciertos lugares de África. Me parece que en el Facundo la tesis básica es una tesis de la determinación geográfica y racial. Y el ejemplo de ese funcionamiento es Facundo y Rosas. Me parece que no solamente en el Facundo esto está presente en la base de la distinción entre civilización/barbarie, no en el ejemplo que Rosas supone, sino en la razón por la cual ha sido posible el triunfo de esa tradición política, porque eso está asociado para él con el triunfo de la Colonia, con el triunfo de la Edad Media, con una serie de determinaciones de las cuales Rosas y Facundo no son sino un síntoma, diría. Pero podemos, si ustedes piensan que es posible matizar esta cuestión, discutirlo en el texto. Aparte de que la evolución posterior de Sarmiento más bien fortalece esta hipótesis, Conflictos y armonías de razas en América es un texto racista, explícitamente, positivista y racista. Toda la teoría de la inmigración es una teoría de mejorar la raza, es una teoría que tiene como objetivo traer un tipo particular de sujeto que permita mejorar la base equívoca, supone la mixtura del indio con el español. Entonces la tradición del racismo en la Argentina es una tradición que no está presente en el debate porque nosotros no tuvimos negros ni tuvimos un debate racista con la esclavitud ni con la necesidad directa de la construcción de una racionalidad que permitiera entender la explotación de la mano de obra esclava, la animalización del otro asociada con la necesidad de racionalizar un tipo de explotación imposible de aceptar racionalmente si no es así. Pero, sin embargo, es un trabajo para hacer el de la tradición racista en la política dominante. Nosotros debemos tener en cuenta que en

el siglo XIX el racismo tenía un lugar mucho más difundido que el que tiene en el siglo XX a partir de que aparecen los nazis. Esto no absuelve al pensamiento racista porque yo creo que la clave del pensamiento racista es pensar al otro como el distinto esencial. O sea que es una política de lo bárbaro la política del racismo. El otro es el monstruo, el no humano, por una determinación frente a la cual el sujeto es inocente, o sea no es una decisión del sujeto, es una determinación que lo lleva al sujeto a un lugar de la no razón. Por lo tanto es una lógica de guerra, que es terrible, no hay otra lógica, porque el sujeto no puede ser incorporado nunca al campo de la racionalidad. Entonces uno podría imaginar esta problemática no solo en términos de cómo se define al otro bárbaro, sino en cómo se define el civilizado a sí mismo. Sarmiento lo dice claramente. Cuando piensa el problema de las masas, que es el problema del siglo XIX, él dice "la educación es el mejor sistema de policía", o sea que él tiene claro lo que supone la internalización de ciertos valores de disciplina social. Entonces acá lo que podemos hacer es un debate, que más bien me parece es adonde apuntamos, y es si en última instancia era posible una sociabilidad fundada en el Estado rosista, que se hiciera posible el progreso. Para no perdernos, vamos a dejar en suspenso este debate para el momento de Macedonio y la teoría del Estado de Macedonio. De todas maneras, más allá de las distinciones que cada uno establezca sobre el sentido extremo o no del Facundo como en su caracterización y en su construcción del otro, y del bárbaro digamos, yo les diría que hay una distinción que es visible cuando uno lee los dos textos. El Facundo muy construido sobre la hipótesis de norma/desviación, y otro donde la relación norma/desviación es muy fluida. Un ejemplo más, con toda naturalidad, Mansilla se refiere a Máximo Alcorta, y dice que le gusta tanto el sexo feo como el bello, que sería un juego fluido con la distinción norma/desviación. No establece un corte allí y excluye a Alcorta del círculo de sus amigos porque también le interesa el sexo feo. Entonces, en la medida en que esa oposición empieza a flexibilizarse, la relación verdad/ficción se empieza a flexibilizar también. El juego del sujeto de la palabra verdadera y pura se empieza a flexibilizar en la medida en que se flexibiliza esa relación. Porque Sarmiento no puede ser sino el sujeto de la verdad plena. Entonces este movimiento del otro próximo no me parece que tenga mucho que ver con esta historia de la forma que estamos analizando, con esta historia de la novela argentina, como ese

movimiento entre sujeto de la verdad y el otro. Les voy a leer una cita de Forster de Aspectos de la novela, que les recomiendo especialmente. Es un libro extraordinario que tiene mucho que ver con el espíritu de lo que estamos discutiendo acá. Forster dice: "Existió una estrecha asociación entre el desarrollo de la ficción en Inglaterra y el movimiento feminista durante el siglo XIX". Me gustaría que ustedes pensaran en esa relación que establece Forster entre el desarrollo de la ficción y el movimiento feminista. Es del mismo tipo de relación que estamos estableciendo aquí entre el desarrollo de la palabra ficcional y su autonomía y el juego más fluido entre el mundo de este lado, de los normales, de los que manejan la racionalidad civilizada, y el otro como el otro antagónico, como monstruoso, excluido totalmente. La otra cuestión que quería señalarles tiene que ver con la presencia del otro, de la anomalía como un elemento que ha sido estudiado como básico en la construcción del plot narrativo, en la intriga. Entonces hay un trabajo de Yuri Lotman –que ustedes habrán escuchado ya, es un crítico y un lingüista– que se llama "The origin of plot in the light of typology" [El origen del plot], en el número uno de Poetics Today de 1979. Dice Lotman: "En la tradición narrativa prenovelística aparece el interés por lo anormal y lo que altera la lógica normalizada de la vida. Investiga el origen de la intriga y observa que, al pasar del mundo clasificatorio y cerrado del mito al movimiento y la irreversibilidad de la trama, se encuentra siempre un mecanismo capaz de generar relatos que fijan no las leyes sino las anomalías. La capacidad de interesarse por los acontecimientos únicos y casuales, crímenes, calamidades, todo lo que puede ser visto como la violación de un determinado orden primordial, ese fue el núcleo histórico de la narración fundada en la intriga". Quería señalarles este elemento para hacerles ver la importancia que tiene en el caso de Mansilla la visión que tiene en los relatos intercalados, sobre lo anormal, sobre el caso, entendiéndolo en el sentido del caso policial, el otro como el que altera la ley, el delincuente digamos, y el otro como caso psiquiátrico asociado con una visión fantástica de la lógica dentro de la cual vive el sujeto. El otro, el diferente, el bárbaro, aparece asociado, por un lado, con el crimen y la literatura policial en sentido amplio o aparece con la literatura fantástica, con lo extraordinario, con el caso psiquiátrico, con la anomalía, con el sujeto que delira. Y el interés por el otro es también el interés narrativo por el caso, en el sentido que plantea el

otro. Ahí hay una intriga. No sé si me siguen. Ahí hay una intriga posible, hay ahí una intriga novelística más fuerte que en el mundo cotidiano, natural, dentro del cual el sujeto se mueve. Esto explica el tipo de relatos que selecciona Mansilla, desde el punto de vista de la forma lo explica. Desde el punto de vista de su estrategia discursiva es otra vez un ejemplo de una situación social. El relato de Miguelito, el relato de Macaibo, todos los relatos que aparecen intercalados en el fogón, cada uno de ellos explicita una situación de justicia social, una situación que condensa un conjunto de hechos. Y el caso, el relato más complejo, podríamos decir que es el del Cabo Gómez, sintetiza bien este doble movimiento. Entonces me parece que Mansilla deja implícito en un texto de 1870 lo que va a ser un gran desarrollo de la literatura popular en Argentina. Por un lado, Holmberg, Arlt, digamos, los locos... Holmberg, Lugones, todo lo que podríamos llamar esa suerte de literatura fantástica argentina que trabaja con los personajes excéntricos, con los astrólogos, los locos, la superstición, el mundo... el caso psiquiátrico. Y, por otro lado, con el delincuente popular, la figura de Eduardo Gutiérrez y de Juan Moreira como condensador de estas vidas que se cuentan en el libro de Mansilla. El perseguido por la ley como héroe popular, un doble de Martín Fierro, muchos de estos gauchos perseguidos. El caso del Cabo Gómez junta los dos elementos: es una historia fantástica y es una historia policial. Están como unificadas en este relato estas dos grandes tendencias de autonomía de la ficción. La literatura fantástica y la literatura de crímenes abren camino a un proceso de interés y autonomía en la ficción. Vamos a decir algunas cuestiones sobre el Cabo Gómez. En principio, me interesaba marcar que el cabo Gómez funciona como el modelo... es como el ejemplo de la clase popular vista por la figura paternalista, es el soldado fiel y el borracho peligroso, es un gran modelo de las clases populares desde el punto de vista de las clases dominantes. Es el hombre fiel que borracho se convierte en una especie de Dr. Jekyll y Mr. Hyde de las clases populares. El alcohol funciona como una motivación que mantiene la doble moralidad. La relación alcohol/clases populares a menudo funcionó como una suerte de motivación de la doble ética: el sujeto bueno que borracho encarna lo peor. Encarna lo peor en este sentido del otro peligroso. Entonces en principio el personaje es identificado como un héroe de la patria: “La actitud de ese hombre oscuro –dice él recordando el heroísmo de Gómez–, […] haciendo fuego con el

ardor sagrado del guerrero, estaba impresa en mí con indelebles caracteres". Entonces quería primero marcar que el texto es en realidad sobre la doble vida, es un texto muy de los géneros populares. El sujeto que no controla. En este sentido es un texto sobre la metamorfosis: un sujeto que es una cosa se convierte en otra. Por eso es difícil no considerarlo una ficción: porque tiene todos los sistemas clásicos de la ficción. Ustedes saben que uno de los elementos que siempre hay que considerar una marca de ficcionalidad es la duplicación. La forma de la duplicación, del doble y su cadena, el juego de la duplicación como elemento es siempre una marca de ficcionalidad. Por eso Borges hace de eso un emblema temático en su literatura. El doble, el espejo, todo lo que suponga la duplicación, porque supone que lo real ha quedado perdido y que lo que hay no es una relación entre lo real y el lenguaje, sino que en el interior del lenguaje lo real se pierde y lo que hay son dobles.

CLASE 2

LA VOZ ARGENTINA

Escena del registro de la voz. Renovación técnica y renovación narrativa. Voz y literatura. Experimentos narrativos. Manuel Puig. Novela y periodismo de investigación: ¿Quién mató a Rosendo? Grabación y discursividad social. Novela realista. Juan Moreira. Conversación con Juan Sasturain. Discusión abierta.

Vamos a continuar con otra escena mínima y casi imperceptible, que tomaremos como referencia para construir un campo de lectura de la problemática de la novela. La escena está registrada por Eduardo Wilde en su libro Viajes y observaciones, de 1892. El escritor, que también fue un político destacado en su época, visita una exposición con los inventos y las renovaciones técnicas de Edison en Nueva York. Allí descubre la máquina de registrar la voz, los nuevos aparatos de grabación, y escribe una nota sobre su visita a esa exposición. "El fonógrafo –dice Wilde– detiene la vida y perpetúa los fugitivos momentos; con él ya no hay pasado para la palabra hablada. ¡Fenómeno curioso para hacer hablar a los muertos! […] Muchos de los muertos enterrados en los cementerios de Brooklyn continúan hablando por los aparatos de Edison". La observación es interesante en varios sentidos, pero lo que me parece importante destacar es el modo que tiene de captar, en principio, la idea de la palabra hablada que se convierte en un archivo oral de las voces registradas en el pasado; por otro lado, hay una mirada medio espiritista, diría yo, que ve en el grabador un modo de tener presente la voz de los muertos. En distintos momentos de la nota de Wilde aparece esta idea; incluso dice algo así como "yo le haría hablar a mi hijo por si muere", una perspectiva un poco tétrica.

Hay ahí un primer gesto de lectura contemporánea de una renovación técnica, que quizás podemos relacionar con el modo en que reaccionamos frente a las renovaciones técnicas tan aceleradas que vivimos ahora. En ese momento, el grabador entra en el espacio del positivismo, en la idea de que las ciencias tienen un límite y que, después de ese límite, hay otros saberes, las "ciencias ocultas" como se las llamaba entonces, en los que era posible avanzar en una dirección oscura. La relación entre un pensamiento relativamente espiritista o fantástico y las máquinas va a estar muy presente en la narrativa argentina de esos años, fines del siglo XIX. La primera literatura fantástica argentina está muy conectada a la idea de que las máquinas encierran un sentido metafísico, un sentido misterioso. La conexión entre la máquina y la posibilidad de explorar esas zonas ocultas en la experiencia aparece, por ejemplo, en los cuentos fantásticos de Eduardo Holmberg, un naturalista que fue director del zoológico de Buenos Aires a fines del siglo XIX y escribe relatos

en los que aparecen científicos y máquinas ligadas a ese tipo de exploraciones. Lo mismo podemos decir de los cuentos fantásticos de Leopoldo Lugones, en los que hay máquinas que permiten acceder a saberes secretos. Podríamos culminar esta serie con La invención de Morel, de Adolfo Bioy Casares, donde también aparecen las máquinas y los inventos, trayendo y manteniendo ciertos fantasmas en funcionamiento.

En su biografía, Edison cuenta algo muy interesante: al principio, cuando tenía dificultades para imponer sus inventos, su cliente central era Madame Blavatsky, una de las figuras centrales del espiritismo de la época, una especie de filósofa espontánea que tenía conexiones con escritores y con figuras importantes que la consideraban un personaje de referencia. Ella fue la primera en comprarle a Edison algunos de sus inventos porque, entre otras cosas, utilizaba la electricidad, la posibilidad de prender una luz a distancia, conectada con la idea de las fuerzas mesméricas y las fuerzas espirituales, y también con la transmisión de voces grabadas del más allá. Me parece que ahí podríamos encontrar un punto para reflexionar sobre cómo nos verán a nosotros en el futuro en relación al modo en que estamos interpretando los nuevos inventos.

Las renovaciones tecnológicas son definidas de acuerdo al horizonte de expectativas del presente. Por supuesto, nosotros también estamos trabajando sobre la base de algunos puntos de referencia actuales que nos permiten comprender esas renovaciones a partir de contextos definidos. Hoy, por ejemplo, la privacidad y la propiedad privada están en el centro de la discusión sobre las nuevas tecnologías. Aunque no sepamos cómo seremos vistos dentro de cien años, cuando se analice el modo en que nosotros reaccionamos frente a las nuevas tecnologías, podríamos decir que esta es una marca de época. En el caso del fonógrafo, tenemos el testimonio de Wilde que nos permite percibir cómo se veía ese invento en sus primeras apariciones públicas.

EL GRABADOR Y LA TÉCNICA NARRATIVA

A mí me interesa la problemática del grabador y su difusión, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX; cómo influye la posibilidad de grabar la voz en la técnica de la narración y en la técnica de la novela; qué tipo de conexión podemos establecer entre algunos momentos de la historia de la novela en la Argentina y la aparición de una tecnología que permite reproducir la voz y por lo tanto logra resolver una serie de problemas que hasta ese momento parecían irresolubles. Un dato muy importante en esta historia es la aparición de los primeros textos de Oscar Lewis, el antropólogo estadounidense que escribió dos libros absolutamente extraordinarios. Uno es Los hijos de Sánchez, la historia de vida de los miembros de una familia mexicana a los cuales él graba. El otro, La vida, es todavía mejor: son testimonios de las prostitutas puertorriqueñas de Nueva York, con los cuales arma una suerte de relato coral que tuvo un impacto muy poderoso en la discusión sobre el futuro de la novela. Ahí surgió, diría yo, un camino de renovación de la narración muy conectado con la posibilidad de grabar las voces de sectores que hasta ese momento no habían tenido acceso a la palabra. Un ejemplo de esto podría ser el libro del cubano Miguel Barnet, Biografía de un cimarrón, el relato al grabador de un antiguo esclavo de cien años que cuenta la historia de su vida, cómo escapó de la esclavitud y se fue al cimarronaje, como llamaban en Cuba a los esclavos que abandonaban las plantaciones y se iban al monte. Con el grabador aparece la posibilidad de encontrar una narración que de otra manera se hubiera perdido, presentada con las propias palabras del protagonista de la situación. Toda una posibilidad comienza a abrirse y a influir sobre la tradición de la novela.

El ejemplo argentino más claro es Manuel Puig, que abandona la transcripción de las oralidades del pueblo de la provincia de Buenos Aires, presentes en sus dos primeras novelas, La traición de Rita Hayworth y Boquitas pintadas, luego de esa extraordinaria novela de transición que es The Buenos Aires affair, una especie de puesta

al día de la situación del arte y de la crítica en Buenos Aires. Puig empieza un tipo de experimento narrativo diferente que consiste en grabar una historia de vida y hacer un pacto con quien se convertirá luego en el personaje de los libros. Por ejemplo, en Pubis angelical él graba a Pozzi, un argentino exiliado por motivos políticos, y contrapone ese relato al de una mujer que se está muriendo de cáncer y establece así una tensión con un relato verdadero grabado, que Puig ha recogido de la persona que ha tenido la experiencia. Si ustedes vuelven a leer la novela verán que aparecen una serie de datos que evidentemente le fueron dados por ese testigo. De modo que la noción de experiencia empieza a cambiar también en relación al novelista, que puede acceder a un campo de saber, a un campo de experiencia determinada, sencillamente con este sistema de grabar a quien aparece como protagonista. Lo mismo hace Puig con el personaje del guerrillero Arregui en El beso de la mujer araña; también graba una historia de vida y la contrapone a la voz del homosexual, Molina, que está encerrado con él en la celda, y entonces tenemos esa especie de voz débil, que es la voz de Puig, digamos, la voz del narrador de Puig para decirlo mejor, contrapuesta a una suerte de voz real. Pero lo que me parece importante aquí es que no inventa ese otro discurso o relato, sino que lo recoge con el grabador y luego lo elabora narrativamente.

En Maldición eterna a quien lea estas páginas ocurre lo mismo. Hay un viejo que es llevado en una silla de ruedas, moribundo y muy frágil, y un sociólogo marxista estadounidense; también Puig grabó la historia de vida del sociólogo y utilizó esos elementos para construir el contraste narrativo. Y, por fin, Sangre de amor correspondido es la narración grabada de un muchacho de las clases populares brasileras con quien Puig firma un contrato y a quien le paga dinero a cambio de esa experiencia que él va a usar en su novela. Empiezan a aparecer ahí, me parece, una serie de posibilidades de trabajos no solo con experiencias de otros, sino con voces de otros. Creo que algunos de los momentos más renovadores de la forma de la crónica, como el caso de María Moreno o el de Cristian Alarcón, tienen mucho que ver también con la presencia del grabador y la posibilidad que da de recoger esos discursos sociales, esas voces que circulan.

Yo siempre recuerdo una reflexión muy interesante de Marguerite

Yourcenar referida a su novela Memorias de Adriano, que publica en el año 1951: “No tenemos las voces de los héroes del pasado –dice–, los archivos son mudos, nunca vamos a poder saber cómo hablaba Napoleón”. Ella hace esta reflexión como narradora de una novela histórica, como preguntándose cómo hacer para reconstruir esas voces, qué tipo de legitimidad va a tener el modo de reconstruirlas. Por supuesto, nosotros vivimos en un mundo donde las voces están presentes y grabadas y reproducidas, y tenemos entonces la desdicha de escuchar cada tanto los discursos de Hitler, pero también la gracia de escuchar la voz de algunos de nuestros héroes personales, que también han sido grabados. De modo que también en el manejo del archivo de la historia el grabador empieza a tener una función activa.

NOVELA Y PERIODISMO DE INVESTIGACIÓN

A mí me parece que el nuevo periodismo es el eje sobre el cual nosotros podríamos encontrar un punto de viraje en el caso del uso del grabador. El nuevo periodismo es difícil de entender si no es por la aparición y el desarrollo de la tecnología que permite expandir el modo en que se recoge la experiencia. Recuerden ustedes que cuando Truman Capote escribe A sangre fría insiste de un modo casi obsesivo en que él no usa grabador, que él solamente toma notas, como si ya se viera asediado por ese nuevo invento y quisiera defender y resaltar las posibilidades que tienen las viejas técnicas de la memoria del narrador, los apuntes que el narrador toma de ciertas voces que él escucha, y distanciarse del elemento mecánico de la grabación y la transcripción que, en un sentido, produce un nuevo modo de narrar. Walsh, por ejemplo, no usa el grabador en Operación Masacre, desde luego, pero sí lo usa en ¿Quién mató a Rosendo?, y es muy interesante ver el modo en que capta allí la oralidad de los hermanos Villaflor, sobrevivientes del tiroteo que terminó con la muerte del dirigente sindical Rosendo García. Hay allí momentos notables de estilo. Los fragmentos que Walsh transcribe de la voz de los Villaflor no tienen un sentido político muy directo, pero sí tienen la música de una oralidad popular. Yo estoy seguro de que lo que Walsh buscaba era justamente transmitir la emoción que surge de la propia voz del protagonista de la acción.

Otro modo de ver esta cuestión –que nos interesa porque está ligada a discusiones contemporáneas presentes en los debates literarios actuales– sería preguntarnos por la manera en que las nuevas tecnologías y la posibilidad de hacer circular los propios textos en la web pueden influir en las técnicas narrativas y si se producirán o no modificaciones en los modos de concebir la literatura, de recibirla o de producirla a partir de la explosión de estas nuevas técnicas. Lo que hemos visto hasta ahora ha sido la aparición temática: ahora los personajes, en lugar de escribir cartas, se mandan e-mails; cada vez que apareció una modificación técnica la novela la registró de esta manera. Pero todavía no he visto el modo en que estas técnicas

pueden producir efectos en la técnica narrativa. En el caso del grabador, sin embargo, tenemos la suficiente distancia para poder ver cómo esa nueva escena técnica produce una serie de cambios en el espacio de la narración.

Me interesa insistir en que si trabajamos sobre líneas de la novela argentina también tenemos que ver el modo en que la novela está conectada con las técnicas; el grabador, por ejemplo, está vinculado con formas de reconstrucción de la narración. La novela no solamente tiene conexiones con el mundo social, también tiene conexiones con aquello que nos comunica con el mundo social. Es decir, hay una mediación entre el mundo social y la novela. El grabador sería el ejemplo de un elemento donde esa suerte de discursividad social, que en un sentido ha sido siempre el contexto de la novela, puede ser capturada. Yo digo que la novela trabaja con historias ya narradas, recoge las historias que circulan y las convierte en trama y las recompone. La relación del narrador con la realidad está mediada por las historias que circulan en la sociedad. Nosotros podríamos imaginar un movimiento que podríamos llamar "el efecto Borges", el efecto de la literatura fantástica de Borges. Él resuelve los problemas técnicos de la literatura fantástica con algo muy sencillo: en el sótano de la casa de la calle Garay de "El Aleph" hay un Aleph; no hace una máquina rarísima para saber por qué ese Aleph fue posible y de qué manera funciona, sino que sencillamente ya había un Aleph allí, una pequeña esfera que concentra en sí misma el universo completo. Lo mismo en "El libro de arena": un vendedor de libros viene y ofrece al narrador un libro de arena: "Si usted quiere este libro –le dice– solo tiene que decir 'sí, quiero el libro'", y ahí se produce el efecto fantástico, el narrador recibe el libro y es un libro mágico.

Si tuviéramos un mecanismo parecido, que nos permitiera tener sobre la mesa todos los relatos que circulan e intercambiamos en un día en la ciudad de Buenos Aires, todas las historias que nos narramos unos a otros, que nos cuentan y que contamos, y si tuviéramos la posibilidad de conocer esos relatos con un mecanismo, como digo, mágico, sabríamos más sobre la ciudad de Buenos Aires en ese día que leyendo todas las noticias periodísticas, desde luego, pero también los informes económicos y los análisis políticos, porque encontraríamos ahí no solamente una serie de

temas que circularían como constantes, sino también ciertos modos de narrar que nos dirían mucho sobre algunos aspectos de la construcción cultural en una ciudad determinada. El grabador es la ilusión de que eso puede ser posible, de que puede ser posible captar en un momento dado una serie de voces y una serie de relatos y de historias de vida. En ese sentido también ha producido una modificación en la tradición de la novela realista, muy ligada a la transformación de la tradición clásica de la novela realista.

Pensemos en Manuel Gálvez, que antes de escribir una novela hacía una investigación. Para escribir La maestra normal, supongamos, primero entrevistaba a muchas maestras normales e indagaba el tema. Lo mismo con Nacha Regules, la novela sobre la mala vida en Buenos Aires. Era bastante habitual que el novelista realista tuviera también algo de periodista, alguien que sale del escritorio y va a investigar, y regresa con el material y escribe el libro. Me parece que ese campo de investigación dentro de la tradición novelística hoy lo encontramos en el llamado "periodismo de investigación". Se ha producido ahí una escisión y esos temas que antes los novelistas ficcionalizaban y con los cuales escribían sus novelas han terminado por discurrir, a veces de un modo desdichado, hacia esos libros periodísticos que circulan de una manera muy vertiginosa y que son pequeñas investigaciones sobre campos que en otros momentos hubieran pertenecido a la novela. Como si la novela hubiera quedado más libre de cumplir la función que consistía en dar testimonio de ciertos momentos y de ciertas épocas y hubiese podido, me parece a mí, concentrarse más en recuperar historias personales, mínimas, que no son necesariamente el resultado de una voluntad testimonial. Como si el campo del testimonio y el campo de lo que podríamos llamar la investigación en la novela realista hubieran quedado capturados por estas nuevas técnicas del grabador y, por lo tanto, por las nuevas técnicas periodísticas que aparecen en lo que se ha llamado "nuevo periodismo", un tipo de periodismo que utiliza las técnicas de la novela para construir las historias. Ahí ha habido un cruce. El nuevo periodismo, es decir, el periodismo narrativo o la crónica, usa las técnicas de la novela pero prescinde de la ficción y eso lo define; son, para decirlo así, novelas verdaderas basadas en el registro grabado. Walsh tenía muy clara la distinción y elaboró dos poéticas claramente diferenciadas. Cuando hizo crónicas utilizó los métodos de la tradición novelística: pensó

en el narrador, en las relaciones que se establecen entre los personajes, puso diálogos a personas que no necesariamente sucedieron en la escena cuando estaban hablando. Pero no imaginó ni inventó.

ESCRITURA Y ORALIDAD

Hay una segunda cuestión que produce el grabador: interviene en una larga tradición de tensión entre la escritura y la oralidad, que es desde luego una tradición que recorre la historia de la narración y la historia de la literatura, básicamente conectada con la oralidad popular y con el modo de capturar la oralidad del otro, de aquel que vive en los márgenes, que no pertenece al núcleo de uso del lenguaje que caracteriza al escritor. Un ejemplo lo tenemos en Una excursión a los indios ranqueles, cuando Mansilla cuenta la historia de Miguelito, el gaucho perseguido, y dice "hablaré como él habló". Podemos captar ahí el momento en que el narrador decide hacerse cargo de la voz del otro y tratar de transmitir esa experiencia con su propio lenguaje, como si dijera "voy a hacer ese esfuerzo, voy a intentar". Al mismo tiempo es una distancia, una advertencia para que no se vaya a confundir esa voz, que suele ser una voz incierta, una voz contaminada por cierto tipo de imperfecciones sintácticas o por uso de palabras un poco estereotipadas, con la propia. Carlos Gardel hace algo parecido cuando canta un tango que está dicho por alguna mujer: no lo canta directamente, sino que dice "acá hay una mujer que va a hablar", "acá tenemos a esta muchacha a la que le ha ido muy mal en la vida y que se queja…", para que no la vayan a confundir con él mismo, para que se sepa que Gardel va a hacer la voz de esa mujer o va a cantar en nombre de esa mujer. Aparece la distancia entre el narrador de esa historia y la voz que va a transmitir. Es una voz dentro de otra, una doble enunciación. En el "hablaré como él habló" de Mansilla, está el movimiento de mantener siempre la distancia entre la voz propia, que suele ser una voz, un estilo, una prosa más elaborada, y esa otra voz que siempre tiene algo de ruptura, de puesta en cuestión. El procedimiento está también en el Martín Fierro, una voz que está doblada por un narrador. Después de escuchar cantar a Fierro, en el final de "La ida" aparece un narrador que se distancia y dice "Cruz y Fierro de una estancia/ una tropilla se arriaron…", o sea que narra desde afuera. Hernández hace lo mismo en el final de "La vuelta": "Ruempo –dijo– la guitarra/ pa no volverla a templar". Habíamos

estado escuchando el cantar de Martín Fierro y de pronto aparece un narrador que parece decir “yo he estado contando esta historia y la voz de Fierro estaba dentro de mi propia voz” y nos damos cuenta de que no leíamos el relato directo de Fierro, sino que había un narrador que le daba voz a esa otra tonalidad y uso del lenguaje.

CAMBACERES, BORGES, GUTIÉRREZ

Un escritor que está en el centro de esta problemática y que muy deliberadamente se constituye como uno de los primeros novelistas argentinos, quizás el primero, es Eugenio Cambaceres. Nosotros podemos decir que Amalia es la primera novela, pero es Cambaceres quien se propone ser el primer novelista tomando una decisión que es fundamental en el siglo XIX, cuando habitualmente los escritores cumplían funciones públicas muy visibles, que muchas veces los llevaban a la queja. Miguel Cané, por ejemplo, que desde luego fue ministro, embajador, decía: "Yo solamente estaré bien, solamente me sentiré contento, cuando pueda escribir novelas", como si la vida pública le impidiera el acceso a la literatura y la posibilidad de establecer una práctica específica. Pero Cambaceres toma la decisión de abandonar la carrera política y deja su cargo de diputado para convertirse en novelista, y entonces escribe Potpourri. Silbidos de un vago, que se publica en 1882 y que podríamos considerar la primera novela en que la cuestión de la voz argentina está presente a lo largo de todo el libro. Cambaceres empieza a trabajar con la lengua oral y, al mismo tiempo, con una oralidad irónica en relación con las voces que en la ciudad están, en cierto sentido, invadiendo la lengua establecida. Me parece que en esta mirada distanciada e irónica, un poco agresiva, sobre los otros usos del lenguaje que hay en Potpourri se define un modo de usar la oralidad que va de Cambaceres a Cancela y a Bioy Casares, que utiliza mucho ese tipo de prosa oral irónica sobre los malos usos del lenguaje y las costumbres lingüísticas equivocadas de los personajes ajenos al mundo social del narrador. En todas las novelas de Bioy Casares posteriores a la etapa borgeana, a La invención de Morel y Plan de evasión, empezando por El sueño de los héroes, hay un estilo que tiende a distanciarse de lo que podríamos llamar las lenguas marginales y a ironizar sobre ellas, algo que también hace Cortázar. Si ustedes leen Los premios verán que hay una zona de ironía sobre los malos usos de la lengua de los sectores populares.

Podríamos decir que el primero que se hace cargo de una voz oral

sin ningún tipo de mediación es Borges: “Hombre de la esquina rosada” es un texto escrito en la lengua del cuchillero. Es un cuento de 1937 y está relatado a un narrador llamado Borges que no interfiere en el relato y que solo lo transcribe. El escritor está ahí, pero se deja llevar por la oralidad baja y delictiva a la que adhiere y no cuestiona; es el primer texto después de la gauchesca en que alguien en primera persona habla con una lengua popular. No es el caso de Fray Mocho, por ejemplo, que escribe en una lengua literaria y luego, en los diálogos, le da voz al personaje que habla con un tono que podríamos llamar roto. En ese sentido vamos a discutir Juan Moreira. Quería sencillamente llamarles la atención sobre el hecho de que Juan Moreira, que constituye un mito argentino popular poderosísimo, está escrito con una lengua literaria muy elaborada. Moreira habla de “tú”, no de “vos”. Ahí tendríamos el caso de un tipo de lengua muy popular que, sin embargo, no se hace cargo de la idea de la transcripción del lenguaje oral como marca de identidad de esa tradición popular. Como sabemos, Moreira fue uno de los grandes éxitos. El folletín Moreira, que se publica entre 1879 y 1880, casi simultáneamente con la novela de Cambaceres, define al otro gran primer novelista. Tenemos, entonces, a nuestros dos grandes primeros novelistas: Cambaceres, un hombre que abandona la política para dedicarse a la novela, y Eduardo Gutiérrez, que se gana la vida escribiendo folletines que tienen un gran éxito popular. Lo que me parece interesante en relación a Moreira como gran mito, lo que más me gusta de Moreira –y creo que eso lo convierte en un mito– es que no se arrepiente. No es como Fierro, que en la segunda parte se hace cargo de los valores por los que era perseguido y que se negaba a admitir en “La ida”, cuando se va con los indios. Moreira se ha convertido en un punto de referencia justamente porque muere peleando y no se transforma en un converso, una figura muy clásica en ciertos momentos de la cultura, el que ha sido rebelde y luego acepta la realidad y comienza a dar consejos a los otros para que no sean también rebeldes. Sobre este tema conversaremos enseguida con Juan Sasturain. Muchas gracias.

JUAN MOREIRA Y LAS MODULACIONES DEL MITO

Conversación con Juan Sasturain

*

Ricardo Piglia: Una cuestión que surge inmediatamente cuando uno se acerca a estas zonas populares, digamos así, de la literatura, de la cultura o de la experiencia es que el lenguaje también es un lugar de lucha, un espacio de conflictos donde los valores sociales se expresan en los usos lingüísticos. Es muy interesante ver que un texto como Juan Moreira, que construyó un imaginario tan fuerte, fue una suerte de lugar de concentración del universo popular. Incluso antes de la canonización de Martín Fierro por Lugones, Moreira era el gaucho perseguido y el punto de referencia más inmediato de los valores antagónicos al orden establecido. Como vimos en la clase anterior, en las crónicas policiales se decía de los delincuentes "se hace el Moreira". Entonces, es muy importante considerar cómo circulaban esos textos y qué tipo de construcción tenían, en el sentido de a qué público estaban dirigidos.

Juan Sasturain: En el caso de Juan Moreira, habría que preguntarse si el folletín eligió un diario, digamos, popular como La Patria Argentina para ser publicado. No lo sé. Pero sí sé que la elección del lenguaje, el nivel o el registro de lenguaje de Juan Moreira tiene que ver con el público al que iba dirigido. Hay algo muy peculiar –que vos señalabas con razón–: se tratan de "tú", es cierto, sin embargo hay algún pequeño resbalón: cuando la cosa se pone muy dramática y Moreira encuentra a la esposa, que lo creía muerto, con su compadre, ella le dice "mátame", usando el tú, pero también

dice “¡cómo!, ¿sos vos?”. De cualquier modo, lo que quiero destacar es que el nivel de lengua tiene que ver con el público al que estaba dirigido, un público popular, urbano, nuevo, de mucha inmigración, gente nueva a la que le está contando cosas –si bien los hechos ocurrieron hace pocos años– de las cuales no tiene una experiencia directa, solo tiene mentas. Entonces, explica la vida del gaucho y explica todos los rituales, por ejemplo, cómo se escucha el ruido de la bombilla cuando toman mate. No hay nada sobrentendido, a diferencia del Martín Fierro, donde todo se da por sabido. Cuando van a salir al patio, explica incluso que es el “nombre que le dan los paisanos al pedazo de suelo sin verde que está delante del rancho”. Gutiérrez no habla como le hablaría al gauchaje, porque la gente no hubiera entendido. Hay una elección.

RP: Un público urbano.

JS: Sí, el nivel de lengua depende del público al cual está dirigido, que está muy presente. El folletín tiene presente, en primer lugar, a quién está dirigido. Creo que ese público urbano es la oreja que lo estaba escuchando.

RP: Recordemos que el folletín era un tipo de publicación de las novelas por entregas, básicamente en el siglo XIX y principios del siglo XX, en Europa y en Argentina, que consistía en que las novelas estaban serializadas y se publicaban por capítulos, que siempre terminaban en una situación de tensión narrativa que construía la expectativa para lo que se iba a publicar la semana siguiente o el día siguiente.

JS: Claro, y a Juan Moreira se le notan las costuras. Uno lo lee todo seguido, como puede leer El Eternauta hoy, que también fue un folletín, pero nota las costuras, nota dónde cortaba y

dónde abría para luego volver a cerrar. Como bien sabemos, una cosa es publicar un texto en un diario segmentadamente y otra cosa es construir un folletín. El Facundo tuvo su primera publicación en un diario, Amalia se publicó en un diario; era la forma habitual de publicación de los grandes textos nuestros. Pero Juan Moreira, además de publicarse en un diario, es un folletín, fue construido como folletín, tiene todos los elementos propios del género, incluso la pretensión de veracidad.

RP: También está ese elemento que señalabas recién, una suerte de pulsión pedagógica, que encontramos en Emilio Salgari y en Julio Verne cuando los personajes van, por ejemplo, a la selva y el narrador detiene la acción para dar información y explicar cómo son los árboles. En los textos de gran circulación siempre se aprende algo; como si el relato solo no alcanzara para generar el interés y fuera necesario enseñar alguna cosa.

JS: Por un lado, hay algo pedagógico porque es necesario dar el contexto para que se sepa de qué estamos hablando. Por otro lado, en Juan Moreira hay una historia muy reciente que está muy emparentada con la política: autonomistas contra nacionales, Mitre contra Adolfo Alsina. Él, Gutiérrez, en la misma época en que lo amasijaban a Moreira, estaba peleando como soldado en La Verde contra Mitre. Sin embargo, algunos críticos han señalado la forma sutil con que Eduardo Gutiérrez disuelve la cuestión política cuando, por ejemplo, habla del caudillo partidario de un bando y del otro, o cuando Moreira pasa de uno a otro, o cuando mata a Leguizamón y dice solamente que es un "cuchillero electoral". Es decir, Gutiérrez habla de la historia, tiene que hablar de la historia porque está inmerso en la misma historia: él va de Caseros a Roca, de 1851 a 1880; participa de diarios partidarios. Pero ese elemento está diluido a propósito, no contamina el sentido de la acción. No es que no tuviera información de para quién usó Moreira el cuchillo, sino que no le interesa el tema y, como no tiene la obligación de aclararlo, no lo hace para no quedar pegado o

embanderado.

RP: También hay que decir, desde luego, que Juan Moreira se basa en la historia verdadera de un hombre que, según el mito, empieza siendo un hombre pacífico, que luego va entrando en la violencia y que es guardaespaldas de Adolfo Alsina, el gobernador de la provincia de Buenos Aires, alguien que en cierto sentido arrastra la herencia de Rosas y se opone a Mitre.

JS: Exactamente, además en la historia personal de Moreira, en el Moreira histórico, su padre, o el que se cree que fue su padre, fue un mazorquero amasijado por Rosas vía Cuitiño cuando cayó en desgracia al matar a un tipo de filiación federal. Es decir, está entroncado en la historia nacional; su padre fue un hombre de dudosa reputación y una víctima de Rosas y él, como todos los mitos propios del folletín, fue un hombre íntegro, perfecto, ideal, trabajador, bueno, aseado, no iba ni siquiera al boliche, hasta que a los treinta años, perseguido, "se desgració", es decir, mató. Ese es el esquema, igual que Martín Fierro.

RP: Es la construcción del héroe. El héroe popular siempre es un hombre honesto, trabajador, pacífico, que por fuerza del destino –que en Argentina siempre es político, el odio de alguien que está en relación con el poder político– se convierte en un delincuente. Es el caso de Martín Fierro y el caso de Juan Moreira. Haber sido honesto parece ser la garantía para convertirse en héroe.

JS: Totalmente. Antes hablaste de la diferencia entre Fierro y Moreira, decías que uno se arrepiente y el otro no… Lo cierto es que Moreira se murió peleando y eso fue una noticia. Aunque los dos son obras de ficción, obviamente, porque son

construcciones literarias, uno estaba en los diarios y el otro no. Moreira evidentemente había muerto peleando.

RP: Murió en un prostíbulo.

JS: En La Estrella, de Lobos.

RP: Ahí lo arrinconó la policía y él se defendió hasta el final. En la novela la muerte es muy escenográfica porque lo matan clavándolo contra una pared.

JS: Lo mata el sargento Chirino.

RP: Como todos los que matan a los héroes, el sargento Chirino se convirtió en un pobre desgraciado, en un paria al que siempre acusaban de haber matado a Moreira.

JS: Hay un detalle muy lindo respecto de la defensa de Chirino. A Moreira le hacen una encerrona. Cuando llega la partida él estaba con una mujer en La Estrella; escapa de la habitación –se abre paso como se ve en la película de Favio– y salta al patio, hacia el fondo. Y de atrás de él, después de matar a tres o cuatro, de atrás del brocal del pozo, sale Chirino y lo ensarta contra la pared con la bayoneta. Entonces Moreira gira la cabeza y le dice: "Justicia, tenías que ser". Y, con la mano "crispada por el dolor", le pega un tiro con el trabuco que le da en el ojo. Pero Chirino –el Chirino real, histórico–, en sus declaraciones, siempre sostuvo que él no lo había apuñalado por la espalda, sino que el puntazo había entrado por el costado. Es un detalle importante.

RP: Juan Moreira es un extraordinario éxito desde el punto de vista desde el que estamos considerando las novelas, es decir, produce un impacto en el imaginario social. Hay algunos libros que logran eso. En ese sentido, Juan, ¿podrías contar cómo pasa luego al teatro?

JS: Moreira, como dice Alejandra Laera, es el primer héroe moderno generado por los medios. Se construye como mito. Era un personaje que circulaba –recordemos que Eduardo Gutiérrez hace una investigación y recoge documentos escritos, textos orales, canciones–, pero es el primer héroe construido por un público que cada mañana se desayunaba con él a partir de la publicación en un diario. Y esa historia circuló por todos los medios masivos hasta la década de 1970. Es decir, fue pasando por las distintas modulaciones del mito y tuvo descendencia en muchos pares, como Hormiga Negra y Juan Cuello, personajes reales que dieron lugar a otros folletines de Gutiérrez. Después, el personaje Moreira pasó primero al teatro como pantomima; luego al teatro con texto en 1886, seis años después de la publicación del folletín –y esta pieza es considerada la fundación de teatro nacional: hay un ámbito nacional que es el circo criollo, un tema nacional y un público interesando en ese tema–. Y luego pasa por algunos lugares muy particulares, como el radioteatro y la historieta, hasta que culmina en el cine, con la película de Favio en 1973, el film con más éxito del cine argentino.

RP: Para terminar, Juan, quería que contaras el modo en que Moreira aparece en la historieta de Roberto Fontanarrosa, Inodoro Pereyra.

JS: Claro. Inodoro Pereyra es un típico producto de los años setenta, del humor de la revista Satiricón y del humor de

Hortensia. Es un humor con mucho doble sentido, que apela a la complicidad del lector. En el Inodoro Pereyra de aquella época, al comienzo, Inodoro todavía no estaba con Eulogia, su mujer, ni con el perro Mendieta, su compañero de andanzas, sino que andaba dando vueltas por ahí y recibía visitas. Podían llegar Borges, Papá Noel, cualquiera. Y un día aparece de visita Juan Moreira, pero no el Moreira de Gutiérrez, que parecía Sandokán, sino otro, lindo, que tiene un look sacado de la película que se está filmando. Y lo están persiguiendo. Y cuando Inodoro le pregunta por qué lo persiguen, dice: "Me quieren hacer trabajar en una película". Ese sería el último avatar de Moreira.

RP: Muchas gracias, Juan.

* Juan Sasturain nació en González Chávez, provincia de Buenos Aires. Es periodista, guionista de historieta y narrador. Desde enero de 2020 es director de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Junto a Alberto Breccia creó la historieta Perramus. Colaboró en Clarín y La Opinión, y fue editor en Página/12. Fue jefe de redacción en Humor y Superhumor, dirigió la primera revista Fierro. Historietas para sobrevivientes y es el director responsable de su relanzamiento. En televisión condujo Ver para leer, un programa sobre libros y escritores, Disparos en la biblioteca, sobre policial negro, y Continuará, sobre historieta argentina. Publicó las crónicas sobre fútbol El día del arquero (1986) y La Argentina en los Mundiales (2002, junto con Daniel Arcucci), los libros de relatos Zenitram (1996) y La mujer ducha (2001), y varias novelas, entre las que se destacan Manual de perdedores (1985), Manual de perdedores II (1987), Dudoso Noriega (2007) y El último Hammet (2018).

DISCUSIÓN ABIERTA / DIÁLOGO CON EL PÚBLICO

Quisiera ajustar un par de cuestiones que están pendientes en relación, sobre todo, a un problema que tratamos la vez pasada y que tiene que ver con los espacios en la novela. Me parece que en el caso de Juan Moreira estamos entrando en un nuevo paisaje, ya no se trata del paisaje urbano. Moreira es visto como un hombre del mundo rural y, sin embargo, nació en La Matanza, que hoy, desde luego, es el conurbano. Estamos en una zona donde la pampa y la ciudad empiezan a intersectarse. Gutiérrez dice que a Moreira la ciudad lo ahogaba y, por lo tanto, estaba siempre allí, en esa región que no es la pampa pura. A mí me parece que son "las orillas" de Borges. Borges capta esa zona intermedia, que no es la ciudad pero tampoco es la pampa, donde está apareciendo el orillero –el hijo del gaucho en cierto sentido–, el compadrito, el guardaespaldas –como el caso de Moreira–, el cuchillero. Habría que estudiar la relación de los cuentos de cuchilleros de Borges con Juan Moreira. Es una relación que no está nada trabajada, a diferencia de la relación de Borges con la gauchesca, una zona de su obra muy importante para él. En cambio, Borges denigra los cuentos de cuchilleros, pero los sigue escribiendo hasta el final de su vida. Les recomiendo que lean "La noche de los dones", donde Borges cuenta la muerte de Moreira. Borges siempre ha tendido a reescribir las historias de los grandes textos de la literatura argentina. Escribió el final de Martín Fierro, en el texto "El fin", que es como el cierre del poema que le escribe. Y en "La noche de los dones" narra el modo en que Moreira muere en el prostíbulo.

Quería sencillamente marcar la existencia, la invención de un nuevo escenario, de un nuevo paisaje que no es la ciudad ni es la pampa o la llanura. Y también la presencia de Moreira en Borges, es decir, el cuchillero guardaespaldas de un político que tiene una relación distante con la ciudad y con la pampa, una figura sobre la cual Borges construye un mito muy fuerte. Incluso construye un mito sobre ese espacio que es la pulpería; un lugar que hemos visto aparecer en Amalia, la pulpería de los Salomón, adonde va la

Mazorca, y que reaparece en Juan Moreira. Y si decíamos que el espacio público de las clases altas de la sociedad, en el caso de la escena que vimos la primera clase, era el teatro o el club de hombres, el club inglés, el parlamento, y que el lugar público de la mujer era más bien incierto –todavía no estaba resuelto si era la cocina, el salón, el dormitorio–, en el caso de las clases populares, el espacio contrapúblico, diría yo, era la pulpería; el lugar donde se reunían para cantar, para jugar. Aparece, desde luego en el Martín Fierro, está muy presente en Juan Moreira y está presente en Borges bajo la forma del "almacén rosado", que es un despacho de bebidas, como pasaba con las pulperías, y que también puede ser un prostíbulo. Me interesa mucho marcar esta cuestión del espacio y de estos lugares donde se está, en cierto sentido, fijando un tipo de relación con el espacio público; se está señalando qué clase de espacio público hay para las clases dominantes, qué clase de espacio público pueden ganar las mujeres y qué clase de espacio público es el de las clases populares. Las novelas delimitan esos espacios. La pulpería es un lugar que tiene una gran tradición y que ha sido muy trabajado por la narrativa argentina.

Ahora podemos conversar sobre lo que quieran.

Público: Quería hacer dos preguntas sobre Juan Moreira y el cine. La primera, sobre las versiones previas a la película de Leonardo Favio; las hay desde principios del siglo XX. La segunda, sobre el film de Leonardo Favio, que se estrena un día antes de que asuma Héctor Cámpora como presidente y que, como se dijo antes, es una de las películas de mayor éxito del cine argentino. Quisiera saber por qué un personaje que muere en su lucha o en su tragedia, sin arrepentirse como Martín Fierro, es el personaje que mejor dialoga con ese clima político.

Ricardo Piglia: Por un lado, hay una historia. Son cuatro las películas que se hicieron sobre Moreira. La primera, de 1913, es un film mudo dirigido por Mario Gallo y es casi un mediometraje. Después hay una película de 1936, de Nelo

Cosini, con guion del dramaturgo y letrista de tango González Castillo –siempre hay alguien ligado a la literatura que interviene en la película–. En 1948 sale la película de Moglia Barth, con Fernando Ochoa como protagonista, y finalmente está la de Leonardo Favio, de 1973.

Con Juan Moreira pasa algo parecido a lo que ocurre con el Martín Fierro. No se trata solamente de cómo el Martín Fierro es llevado al público de masas, sino también de que las grandes discusiones sobre Martín Fierro se dan en coyunturas políticas que tienen mucho que ver con la discusión sobre las masas en la política. La primera gran discusión es la que plantea Lugones, que canoniza el texto en contra de la inmigración, en contra de los obreros anarquistas, en contra de las movilizaciones sociales, y construye el mito, arquetípico de Argentina, del gaucho libre en Martín Fierro. Lugones va a buscar una tradición que antes había sido vista como la barbarie y que ahora aparece como la civilización frente a la barbarie de la ciudad, donde están los inmigrantes y hay conflictos sociales. Es evidente que el texto sirve para discutir esa cuestión. Luego, el segundo momento importante de discusión se da durante el primer peronismo porque aparecen los textos de Borges sobre Martín Fierro en 1945 y 1946; aparece el gran libro de Ezequiel Martínez Estrada, Muerte y transfiguración de Martín Fierro, en 1948 y aparece el libro de Carlos Astrada, El mito gaucho, también en 1948. A través del Martín Fierro están discutiendo el peronismo de entonces. Otra vez se está discutiendo esa cuestión de la esencia argentina entendida como la pregunta por qué hacer con las clases populares, qué tipo de relación se puede establecer con ellas. Y la tercera etapa podemos ubicarla en los años setenta, digamos 1973, conectada con el momento de euforia que se genera en torno a Cámpora. Los hermanos Lamborghini, Osvaldo y Leónidas, han vuelto a leer el texto y a usarlo en su propia escritura. Me parece que el Juan Moreira de Favio se podría incorporar en esa tradición. Es cierto que en el caso de Moreira la apropiación política es siempre menos nítida, quizás porque no es un converso, a diferencia de lo que ocurre con Fierro, porque la segunda parte, “La vuelta”, es bastante peronista [risas], para decirlo de alguna manera. En la primera parte él roba una tropilla y entonces se pasa al otro lado: se va con Cruz y se pierde en el desierto. “Vamos ahí que no hay que trabajar”, dice Fierro, y se va a vivir con los indios. Después, en la

segunda parte entra en una posición –una tercera posición podríamos decir– más conciliadora y empieza a dar consejos. El texto tiene una potencia poética tal que esa cuestión no tiene mucha importancia. Más bien es un debate entre los críticos literarios, que muchas veces hacen lo mismo que hizo Fierro: abandonan las posiciones de su juventud y se convierten en personas más sensatas, pero de cualquier modo siguen criticando la segunda parte del Martín Fierro en lugar de reconocerse en esa escena y decir "Bueno, nosotros hicimos lo mismo que Fierro".

Público: Quisiera que nos dé algunos consejos para tener en cuenta a la hora de registrar bien una voz. Finalmente, ¿usamos o no usamos grabador?

RP: Yo creo que siempre hay que usar la tecnología. Por supuesto, también tiene que haber una decisión personal sobre el uso. No someterse a la lógica del instrumento técnico, sino ver qué tipo de utilización puede hacer uno, pero nunca en ningún campo hay que dejar de lado los avances técnicos.

Tengo la sensación de que la aparición del grabador, en cierto sentido, resolvió un debate que, cuando nosotros empezamos a escribir –y cuando digo "nosotros" quiero decir Saer, Puig, Briante, los escritores que empezamos a publicar en los años sesenta–, estaba en el centro de la discusión: la oralidad; la oralidad entendida como aquello que permitía romper con los esquemas del estilo medio, estereotipado. La oralidad popular o la sintaxis oral, más que el léxico oral. No se trataba de usar palabras que sonaran en la oralidad, sino de cómo transmitir el movimiento y el ritmo del habla en un relato. La difusión del grabador, que en los años cincuenta era un objeto caro pero más o menos accesible, cambió radicalmente las cosas, al punto de que ahora lo difícil es no grabar. Esa presencia de la oralidad en la grabación desplazó un debate que había sido muy fuerte en los años cincuenta, sesenta, setenta: qué hacer con la lengua hablada en relación con la lengua literaria. Ahora eso cambió, el debate que está en el aire es el de la imagen y la narración. Es cierto que tenemos, por ejemplo, a Washington

Cucurto, que trabaja mucho la presencia de la lengua latinoamericana en el habla argentina, la manera en que están influyendo los inmigrantes paraguayos, bolivianos, y que tiene el proyecto de hacer un libro solo con grabaciones de voces de inmigrantes. Todo esto tiene un sentido documental importante; las entrevistas se han convertido en un género dominante porque el grabador permite hacerlas. Creo que Borges se encontró con ese medio de casualidad e hizo todos esos libros de grabaciones y entrevistas que acompañan su obra.

Público: Quería preguntarte si, además de Cucurto, encontrás otros autores, otras experiencias argentinas actuales que estén trabajando la cuestión del registro de la experiencia o de la voz del otro, elaborado en forma de novela o en alguna otra forma.

RP: Me parece que Cucurto es el que más deliberadamente está haciendo eso, ya desde Cosa de negros; está como buscando ahí una voz que se conecta con una nueva etapa de la inmigración. Quizás también habría que pensar en la crónica, en las cosas que está haciendo María Moreno, por ejemplo, que tiene un oído muy fino para captar no solo mundos transgresivos o excluidos, sino hablas y sintaxis y formas; por supuesto que ella usa el grabador, pero también sabe escuchar lo que grabó. Yo nombraba también a Cristian Alarcón, que ha trabajado en las villas y escrito textos muy interesantes. Hay un desarrollo de la literatura documental que acompaña con más facilidad la técnica de la grabación. Por ejemplo, de todo lo publicado sobre la guerra de Malvinas, me parece que lo mejor son los libros con grabaciones a los excombatientes, como el de Graciela Speranza y Fernando Cittadini. Uno encuentra ahí momentos de la experiencia que son difíciles de imaginar, situaciones muy vívidas, muy concretas. Lo mismo podemos decir de la relación entre el grabador y los testimonios sobre los desaparecidos; no solamente la experiencia de El Diario del Juicio, que registró las intervenciones más relevantes en el proceso judicial a los altos mandos de las juntas militares, sino también los libros que

salieron luego con experiencias narradas y grabadas. Es un campo que tiene mucho que ver con la discusión social, son cuestiones que nosotros miramos desde la literatura, pero están muy presentes en todos los ámbitos. De modo que, en relación a la pregunta, nombraría más bien el camino de lo que podríamos llamar literatura documental en general. Hay allí un campo muy interesante que abre básicamente el grabador porque trabaja sobre el lenguaje y por eso es una técnica que nosotros consideramos próxima a cualquier experiencia de construcción verbal, ya sea el periodismo, la novela, la crónica.

El modo en que la fotografía actúa sobre la literatura es más complicado. Uno ve claro el efecto que la fotografía produce en la pintura, en relación con el retrato o la pintura más representativa, pero es mucho más difícil verlo en la literatura. Son todas cuestiones abiertas.

Público: En relación con lo que comentabas sobre las nuevas tecnologías y las transformaciones que producen en la novela, ¿cómo incidiría en la experiencia la posibilidad de construir archivos infinitos que tenemos actualmente, el boom de la memoria? ¿La habilita, la debilita, la anula? Y si hay un debilitamiento de la experiencia, ¿cómo impactaría en la novela?

RP: Uno de los temas es de qué manera las nuevas tecnologías inciden sobre la forma de representación –literaria, en este caso–, pero podríamos pensarlo también en otros ámbitos de la cultura. Y si miramos los antecedentes, por ejemplo el grabador, podemos empezar a considerar primero cómo lo percibían los contemporáneos, siempre de una manera un poco sesgada, y luego cómo se va adaptando a ciertas formas y resuelve problemas que ya existían.

Si pensamos en la tensión entre información y narración, hay un problema a discutir. La narración nos permite ordenar la

información, mientras que la información en sí misma es una nube infinita y produce un efecto de perplejidad. Hoy leía en el diario que uno tendría que estar un año para ver todos los videos que se suben a YouTube por día. Es decir, el marco de circulación de la información es excesivo, ahí hay una primera cuestión. El otro punto es cómo uno participa en la narración y puede hacer propia la experiencia que está leyendo, mientras que en la información siempre queda afuera. Me parece que el uso de Facebook y el uso de Twitter son un intento de personalizar un poco la experiencia y poder filtrar la información en círculos de amigos, en relaciones más cercanas. Es un tema abierto y al cual seguramente regresaremos.

Público: Mi pregunta tiene que ver con la tensión entre la información, la experiencia y los modos de narrar, en particular con la televisión. Como estamos en un estudio de televisión, me gustaría que ampliaras un poco ciertas elecciones que, imagino, hiciste para el formato de este programa en particular.

RP: Yo siempre decía que el cine era más rápido que la vida, pero ahora me parece que la televisión es más lenta, por lo menos cuando uno está en un estudio. Considero muy importante poder crear en el interior de un medio de masas como la televisión, y en especial en la televisión pública, lo que yo llamaría la "forma de la clase", que es una forma de transmisión del saber, de la información y de la experiencia que tiene una larguísima tradición y que, en general, en los medios de masas tiene mala prensa y es siempre objeto de burlas o de ironías. Ese fue el punto de partida para poder hacer estas reuniones, retomar esa tradición y construirla como una de las tantas que pueden existir. La clase también tiene algo teatral, algo en torno a la improvisación, en el sentido de que uno se expone en lo que está diciendo, no hay nada muy preparado. Esos elementos tienen como centro la cuestión de cómo circula el conocimiento o cómo circula la experiencia, para decirlo mejor todavía. Y la relación de la

literatura es básicamente una relación con la experiencia. Esa sería la aspiración que hemos intentado llevar adelante con este proyecto.

ENSAYO 2. LITERATURA Y FOTOGRAFÍA

Tecnología y narración. La máquina fotográfica. Representación e imagen. Plano esotérico y plano naturalista. Fotografía y formas breves.

Para concluir quisiera referirme brevemente a otra situación que alude a la técnica. Estamos en 1892 y es el mismo año de la observación de Wilde sobre el grabador. Si una historia de los adelantos tecnológicos está por hacerse, un dato es una carta que recibe Juárez Celman que está en sintonía con la nota de Wilde. El presidente Juárez Celman ha debido renunciar como consecuencia de la crisis financiera de 1890 y se ha refugiado en Córdoba, es una especie de De la Rúa, con la particularidad muy divertida de que su discurso de asunción se lo escribe Eduardo Wilde y su dimisión se la escribe Ramón Cárcano. Es justamente Cárcano, autor de una autobiografía lindísima llamada Mis primeros ochenta años –que les recomiendo–, quien está de gira por Europa y el 14 de junio le escribe desde París: “Quesada, que es carta viva, le entregará un aparato Kodak, cuyo uso en Europa está muy generalizado. Es una máquina fotográfica muy útil y agradable, siendo muy sencillo su empleo, que puede hacerse con toda seguridad desde el primer momento. En la estancia tendrá usted ocasión de sacar vistas de paisajes y animales; y sobre todo, usted que tiene tantos hijos, encontrará en ellos tema inagotable para ocupar el Kodak. Siga cuidadosamente las indicaciones del folleto, incluso sobre la manera de colocar y arreglar el aparato. En cualquier duda o dificultad que tenga hágase asesorar por Quesada que, a juzgar por unos retratos que me mostró, ya trabaja como un artista” (Cf. Agustín Rivero Astengo, Juárez Celman (1844-1909), Buenos Aires, Guillermo Kraft Ltda., 1944, p. 601).

Podemos adivinar qué clase de máquina fotográfica era, un diseño que utilizaba la película fotográfica en rollo de 100 fotos circulares que sustituía a las pesadas placas de cristal empleadas hasta

entonces. Esa era la máquina que recibe Juárez Celman. La Kodak 100 Vista costaba en ese entonces unos 25 dólares, el equivalente a 650 dólares actuales; como se ve, los primeros fotógrafos amateurs de Argentina eran de clase alta, ya no solo profesionales, y prueba de ello es que Quesada era un estanciero. Ese año se había creado el primer club de fotógrafos amateurs, según registra el historiador Luis Priamo en su libro Buenos Aires, memoria antigua.

En la carta, como era lógico, Cárcano hacía referencia crítica a los pintores realistas, a los retratistas que nunca alcanzaban la precisión de las fotografías, y observaba los cambios que la técnica fotográfica había producido en el arte. “Créame que como obra de arte, todo el dinero que hemos pagado a los retratistas, es dinero perdido”, le escribía Cárcano, quien capta el desajuste que ha producido la fotografía en el arte.

Como saben, es habitual señalar el impacto de la fotografía en la representación realista en la pintura, pero ¿qué pasa con la influencia de la fotografía en la literatura? ¿Qué modificaciones han producido estas nuevas tecnologías en el arte de hacer novelas? Veamos esta cuestión.

La influencia de la invención y difusión de la fotografía en la cultura se da en dos grandes planos. Primero un uso, digamos, esotérico de la impresión fotográfica, en sintonía con el empleo espiritista del grabador. Hace un tiempo vi una exposición de fotografías tomadas a principios del siglo por el pintor Edvard Munch, el autor de El grito. La serie de fotos era perturbadora. Eran retratos de personas y todas tenían un aura, un círculo áureo medio amarillento que les rodeaba la cabeza. Era muy impresionante, pero una de dos: o era el resultado de un error en el uso de la luz o la foto había captado un aura espiritual, algo que el ojo no percibía pero que la cámara fotográfica podía captar. Un ejemplo de este tratamiento espiritualizado se encuentra en el cuento de Horacio Quiroga “La cámara oscura”, donde el retrato post mortem salva la eternidad del que acababa de morir.

Roland Barthes había definido en La cámara lúcida las relaciones entre la fotografía y la muerte, la foto fija un instante que está fuera del tiempo, un registro atemporal y eterno. También en el relato “Fotos” de Rodolfo Walsh hay algo de eso. Un joven aventurero y

creativo termina como fotógrafo de un pueblo y en el momento de su muerte monta un dispositivo que le permite fotografiar su suicidio.

El segundo punto tiene que ver con el registro de la verdad fotográfica. Frente a las artes tradicionales "descriptivas", la fotografía permitía que la realidad se "inscribiera" a sí misma. El naturalismo, de moda en aquellos años, es la primera escuela que registra el cambio técnico, aparece la noción de realismo fotográfico en Émile Zola, quien había descubierto la fotografía ya en 1888. Su editor, Charpentier, también era fotógrafo y como él, el escritor se entusiasma inmediatamente por esta nueva forma de expresión: compra varias cámaras, busca nuevas técnicas, revela él mismo sus negativos, experimenta con nuevos papeles y acaba teniendo tres laboratorios en Medan, París y Villennes. Cuando el autor de Germinal y Nana visitó en 1900 la Exposición Universal de París, ya no iba provisto de un cuaderno de apuntes, sino de una cámara fotográfica. Su obra fotográfica es considerable, se estima que pudo hacer unas cinco mil placas.

Pero ¿qué efecto produce la fotografía en la narración? Siegfried Kracauer, en su libro Historia. Las últimas cosas antes de las últimas, establece una relación entre la fotografía y el relato histórico en la medida que los dos trabajan con una realidad fragmentada y fugaz, lo que Kracauer llama la antesala de la verdad: "Instantáneamente me di cuenta de muchos paralelos existentes entre la historia y los medios fotográficos, entre la realidad histórica y la realidad de la cámara (camera-reality)", escribió.

En relación a la narración literaria, Cortázar establece en "Algunos aspectos del cuento" que la novela y el cuento se dejan comparar analógicamente con el cine y la fotografía. La instantánea y el recorte de la foto aluden para él a la situación y a la realidad fija que definen las formas breves. Una película es en principio un orden abierto, novelesco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa, impuesta en parte por el reducido campo que abarca la cámara y por la forma en que el fotógrafo utiliza estéticamente esa limitación. Dice Cortázar: "No sé si ustedes han escuchado hablar de su arte a un fotógrafo

profesional; a mí siempre me ha sorprendido que se expresen tal como podría hacerlo un cuentista en muchos aspectos […] fotógrafos de la calidad de Cartier-Bresson o de un Brasai definen su arte como una aparente paradoja: la de recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara".

Cortázar alude a este procedimiento en su relato "Las babas del diablo" donde otra vez el fotógrafo, flâneur de Cortázar, está en el lugar y la cámara fija una imagen que parece invisible. Nos encontramos una vez más con un uso fantástico del instrumento técnico. Recordemos que Roland Barthes dice que la clave de la fotografía es el estar ahí y esa es la clave también en el relato de Cortázar. El fotógrafo no interviene, pero su cámara sí. Aparece pues algo del orden de la incertidumbre de la enunciación debido a la variación en los tiempos verbales, el relato dice: "Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos". En el cuento solo el ojo de la cámara (Contax 1.1.2) define un punto de vista estable que fija la imagen y ve lo que el narrador no puede ver. Lo que importa es que, frente a la incertidumbre de la expresión verbal, la máquina es la única que percibe la verdad. Y podemos pensar también en el relato "El álbum" de Juan Carlos Onetti, en ese caso la fotografía actúa como el elemento que decide el cierre y la verdad de la historia, actúa como una prueba o garante de la verdad, como un realismo fotográfico.

Por otro lado, la aparición de la fotografía y su difusión alucinatoria en nuestro tiempo ha planteado un problema que define la cultura actual: las relaciones entre lenguaje e imagen. La fotonovela y la novela gráfica fueron intentos de unir novela e imagen. La velocidad, la instantaneidad, tiene que ver con el material, con los

signos: llegan más rápido, están más cerca. Pero la velocidad de la lectura sigue siendo la misma, con pocas variaciones. Depende de la materialidad, del cuerpo, de la mirada, es muy personal, tiene un ritmo subjetivo. Como la respiración, los cambios de ritmo suponen a veces cierta patología, cierta alteración: la lentitud del asma en Proust, en Lezama, en Saer; el jadeo acelerado en Céline, en Kerouac, en Lamborghini. La idea de la lectura veloz fue una especie de chiste idiota, lo que se ha acelerado es la posibilidad de acceso a los textos, a los signos. Es un problema de la circulación, pero no la lectura en sí misma, es decir, la instantaneidad de la percepción está ligada a la imagen, no al desciframiento de los signos. Obviamente no es lo mismo ver una imagen que leer un texto. Hay un cambio de ritmo, se pueden intercalar y entreverar palabras e imágenes, pero habrá siempre una distancia que básicamente tiene que ver con la temporalidad de lo escrito.

Godard ha trabajado mucho sobre esta diferencia, siempre hay algo para leer en sus filmes y esos textos son una especie de fundido a negro, marcan un cambio de ritmo. Lo mismo podríamos decir de la experiencia de los subtítulos de las películas, también se va al cine a leer. (¡Y dicen que el subtitulado fue un invento argentino de los años treinta, cuando apareció el sonoro!). ¿Qué pasa ahí?; ¿o en las historietas? Cuando se dice que una imagen vale más que mil palabras se quiere decir que la imagen llega más rápido, la captación es instantánea, la percepción tiene la misma velocidad que la imagen. Mientras que leer un texto de cien palabras o de mil palabras, cualquier texto que sea, alude a otra temporalidad.

Entonces la relación entre imagen instantánea y lenguaje pone en juego la tensión entre tiempo y narración. Se puede ralentar la lectura o acelerarla, pero siempre en los límites de un tiempo fijo. A esto se refiere Cortázar en su carta a Arreola del 20 de septiembre de 1954: “Ya habrá observado que uno de los problemas más temibles de los cuentos es que los lectores tienden a leerlos con la misma velocidad con que devoran los capítulos de una novela. […] Naturalmente, la concentración especial de todo cuento bien logrado se les escapa. El resultado es que los cuentos se olvidan. ¿No deberíamos fundar una escuela para educación de lectores de cuentos? Empezando por quitarles de la cabeza todas las ideas recibidas que existen desgraciadamente sobre la materia,

rehaciéndoles la atención, la percepción y hasta los reflejos", dice Cortázar.

Ya desde Poe, la concentración en la lectura define la poética del cuento: no distraerse y no interrumpir la lectura, establecer un modo de leer intenso y sin interrupciones. En un sentido la fotografía exige el mismo trato por parte del lector, pero con alcances temporales distintos. Resumiendo, la fotografía estaría ligada a la forma breve. Estas cuestiones, en fin, son las que quería señalar sobre la relación entre tecnología y narración. Concluiríamos que, si el grabador instaura la oralidad y la voz, la fotografía plantea la cuestión de la temporalidad y la imagen.

CLASE 3

LA INFORMACIÓN Y LA NARRACIÓN

Escena del periodismo. Periodismo y ficción. Experiencia individual vs información. Circulación y medios de masas. Roberto Arlt y Rodolfo Walsh en tensión con el periodismo. Novela y complot. Conversación con Ricardo Bartís. Discusión abierta.

Como saben, trabajamos sobre escenas de la novela argentina que nos permiten luego discutir algunas cuestiones más generales. En este caso, vamos a partir de una escena de ficción que sucede en 1931, en el final de Los lanzallamas, la novela de Roberto Arlt, que es como decir en el final de Los siete locos. Los lanzallamas es la continuación de Los siete locos, por lo tanto es el final de una de las grandes novelas argentinas, quizás la más grande de todas o al menos la que muchos de nosotros más admiramos. Cuando llega ese final, nosotros, los lectores, hemos por supuesto leído la novela y hemos visto la complejidad de las historias que se están narrando. Básicamente, son dos historias: la de Erdosain, que es el héroe, y la del Astrólogo y su pequeño grupo de conspiradores al cual Erdosain se va a incorporar. De modo que hemos acompañado la historia y las experiencias que se narran y, cuando llegamos al final del libro, la novela se cierra en la redacción de un diario donde se informa sobre el suicidio de Erdosain y al mismo tiempo se hace ver la manipulación periodística. Me parece que esta escena nos va a permitir discutir algunas cuestiones ligadas a la tensión entre novela e información y, por lo tanto, también nos va a permitir discutir cuestiones ligadas a Roberto Arlt y a Rodolfo Walsh, dos escritores que han mantenido relaciones complejas con el periodismo.

Siempre me ha parecido muy asombroso el modo como termina la historia, tratándose de Arlt y del estereotipo que hay respecto de él como periodista:

Simultáneamente, en los subsuelos de todos los diarios de la ciudad […] se está cerrando la edición de la medianoche. […] En un rincón repiquetea débilmente la campanilla del teléfono. […] Rápidamente el Secretario se acerca. Se pega al teléfono. […] ¿Eh?... ¿Se mató Erdosain? […] Pare la máquina… Diga… Sí… Sí… Va en seguida. […] El Secretario se acerca rápidamente al escritorio del taller y escribe en un trozo de papel cualquiera: […] se suicidó el feroz asesino Erdosain […] cómplice del agitador y falsificador Alberto Lezin, alias “el Astrólogo”. Le alcanza el título a un chico diciendo “En primera página, a todo lo ancho […] Macanudo.

Mañana tiramos cincuenta mil ejemplares más".

Podemos imaginar la escena ligada a algunos diarios de aquel momento, en especial a Crítica, que es el primer diario que trabaja con este tipo de titulares y de condensación de ciertas historias entre criminales y marginales. Impresiona la cantidad de ejemplares, cincuenta mil, como si eso fuera un gran momento, pero es un dato respecto de lo que está sucediendo, desde la perspectiva de Arlt, en torno a una historia que hemos leído y recorrido y que de pronto queda reducida en esta fórmula fija con la que chocamos y que cristaliza a Erdosain como un feroz asesino, después de que hemos percibido la complejidad del personaje y de la historia y las múltiples razones por las cuales han sucedido las cosas que han sucedido. De modo que podríamos decir que hay una primera tensión entre el mundo de la novela como un mundo de redes de sentidos múltiples, de causalidades confusas y abiertas, y el modo en que el periodismo reduce toda esa complejidad y establece fórmulas, causalidades estereotipadas, simplificaciones. La novela se hace cargo de esta tensión entre lo que sería un relato complejo, donde las razones no permiten tomar rápidamente decisiones morales, y esa suerte de consigna que tiene un sentido valorativo inmediato, como ocurre en el título por el cual Erdosain se convierte sencillamente en un "feroz asesino".

Quizás ustedes recuerden que, luego del crimen, Erdosain busca y se conecta con el Comentador, un personaje que a lo largo del texto ha estado poniendo algunas notas al pie, en las cuales es visible que tiene algunas relaciones con los personajes. Pero ahora es Erdosain quien va a verlo para contarle su versión de los hechos, y de hecho la novela que leemos es el resultado de esos tres días que Erdosain pasa encerrado en la casa del Comentador, contándole todo lo que ha sucedido con el Astrólogo y con su banda. Lo interesante es que en la novela se dice que, en esos tres días que pasan encerrados, los diarios traen grandes titulares y muchas noticias sobre lo que ha pasado y Erdosain se niega a leerlos. Está muy claro que Erdosain está contando una historia en contra de esa versión, está construyendo su versión, la complejidad de la historia que ha vivido, como una contraparte a lo que sabe, imagina y siente que ha

sido el desarrollo, un poco mortífero, del modo en que la información periodística se ha hecho cargo de esa experiencia.

NOVELA Y PERIODISMO

Esta relación entre un conjunto de experiencias y una simplificación muy marcada de los acontecimientos, esta tensión entre información y experiencia también la encontramos en Walsh, pero al revés. En Operación Masacre, Walsh parte de la noticia del fusilamiento, "un fusilado que vive" –que también parece un título estruendoso y atractivo–, para reconstruir la experiencia. Entonces va hacia los protagonistas y recibe las historias de los jóvenes obreros y sus familias, que forman parte de la tradición de la resistencia peronista. Lo extraordinario de ese libro, y lo que lo ha convertido en un clásico, es justamente la reconstrucción de esa experiencia y el sentimiento que esa experiencia produce; ese es el momento maestro del libro, además de la discusión acerca de si la ley marcial estaba aplicada o no lo estaba en el momento de los fusilamientos. Sencillamente quiero señalar cómo Walsh se hace cargo de lo que contaban los que habían vivido esa experiencia, a los que consiguió entrevistar durante el tiempo que se dedicó exclusivamente a ese proyecto. Aquí volvemos a encontrar esta tensión entre las experiencias y las versiones estereotipadas y cerradas de la información periodística. Podríamos decir que, en el caso de la obra de Arlt, esa cuestión está puesta en una escena de ficción porque Erdosain se ocupa de hacer lo que, por su lado, Walsh trata que hagan los protagonistas de la situación: hacer conocer la versión de aquellos que han vivido el hecho, más allá de la versión que el periodismo impone con un sistema siempre un poco esquemático de sintetizar la situación.

En este sentido, podríamos decir que la escena es un ejemplo de la tensión entre el periodismo, que nos da la realidad bajo su forma ya juzgada, y lo que podríamos llamar el mundo de la novela o la literatura, que nos da, como decía Hannah Arendt, el privilegio de juzgar y de tomar una decisión sobre los hechos que han sucedido, y revela significado sin decirlo, es decir, muestra en lugar de decir. Arlt en ningún momento dice "esto prueba que el periodismo arruina las experiencias y las convicciones", sino sencillamente

muestra la escena y es uno el que después tendrá que opinar o tomar una decisión sobre ella. Me parece que ese movimiento entre hacer ver y decir es también un elemento muy importante de la tensión entre periodismo y novela. Esa tensión está en el origen del género moderno en Henry James, que plantea la distinción entre decir, por un lado, y mostrar, hacer ver y no decir, no cerrar el sentido, no clausurar la posibilidad de juicio, por el otro, como una distinción fundamental en la tradición de la novela. Y está también la tradición filosófica en Wittgenstein, que insiste mucho en que hay ciertas cosas que no se pueden decir, pero se pueden hacer ver, se pueden mostrar. Nosotros hemos tenido muchas experiencias en esta línea, hechos desgraciados que han sucedido en el país y, de hecho, las historias que se cuentan son mucho más intensas que cualquier declaración o cualquier comentario u opinión política. Allí podríamos ver, entonces, la tensión entre periodismo y novela como una tensión entre dos modos de acercarse a construir una imagen de la realidad. Podemos pensar en esa tensión desde su origen mismo, porque podríamos decir que el periodismo incorpora a la novela bajo la forma de la literatura por entrega y la convierte en un género popular. Esta es un poco la historia del género, sobre todo desde el siglo XVIII, cuando la novela ingresa en los sistemas de circulación del periodismo, pero esa relación es siempre una relación tensa. Uno puede encontrar esta tensión, desde luego, en Balzac, en Dickens o en Eduardo Gutiérrez o en José Mármol, aquellos escritores que escriben folletines y que se ven siempre puestos en cuestión en torno al periodismo como un espacio de circulación. Esta relación entre el periodismo y la novela se mantiene más o menos estable hasta principios del siglo XX, podríamos decir hasta Joseph Conrad, que también escribe y publica sus novelas por entrega en los diarios. Pero, a la vez que encontramos estas tensiones, hay un momento en que el periodismo deja de interesarse por la publicación de novelas y la novela empieza a hacer su camino propio.

¿En qué consistiría, entonces, esa tensión? Surge, por una parte, de la propia dinámica de la publicación, pero también hace al tipo de procedimientos o mecanismos diversos que la novela y el periodismo manejan.

EXPERIENCIAS VS INFORMACIÓN

Si nosotros tomamos la noción de experiencia, que supone que un sujeto vive algo y le da un sentido, y la contraponemos a la noción de información, que sería, en cambio, el modo en que un sujeto asiste a una serie de acontecimientos que no lo implican personalmente, podríamos ver ahí que la oposición experiencia/ inexperiencia está ligada al modo en que una persona le da sentido a lo que vive o a lo que sucede, mientras que la relación información/desinformación se refiere, en cambio, a un proceso de circulación de noticias y de datos de los cuales no surge de un modo espontáneo la noción del sentido personal que tienen esos acontecimientos. La única significación que suele transmitir el periodismo es la de lo ya sabido, la del estereotipo, la del lugar común. Y la idea de la circulación acelerada de noticias, que parecen no tener nunca fin y que dejan al sujeto ajeno a la comprensión profunda de los hechos, está muy ligada a la cuestión de en qué momento nosotros podemos juzgar los acontecimientos sobre la base de la experiencia que hemos tenido. La novela de Arlt nos permite juzgar el modo en que el periodismo está elaborando esos hechos a partir de la experiencia que tenemos de haber visto el funcionamiento de las relaciones de los personajes. Lo mismo sucede en la obra de Walsh, ya sea en ¿Quién mató a Rosendo? o en Operación Masacre, en las que lo que está en primer plano son las experiencias concretas que Walsh reconstruye y eso me parece siempre más importante en sus libros que el elemento policial y jurídico en el que él se toma el trabajo de reconstruir de manera muy cuidadosa los acontecimientos que han sucedido, el asesinato de Rosendo García o los fusilamientos de José León Suárez. Es la construcción de la experiencia lo que me parece central en relación con la literatura, en principio, y con los usos de la literatura en distintas formas de periodismo que pertenecen a un registro que enseguida vamos a desarrollar.

El otro dato que podríamos considerar en torno a las relaciones entre periodismo y novela es el modo que tiene la información de

circular: hay una circulación monumental de información, que nos excede y que creo que todos padecemos y por la cual siempre tenemos la sensación de estar mal informados; una circulación de información, decía, que pareciera no tener fin y, por lo tanto, siempre estamos esperando la nueva noticia que termine de organizar lo que queremos conocer. La teoría del cuento formulada por Poe en 1840 es un poco una respuesta a esta situación. Es como si el cuento que se publica en los periódicos, casi como una noticia perfecta, tuviera la cualidad de cerrar una historia. Yo creo que hay una tensión entre la noción de noticia periodística y el modo en que, en los mismos periódicos, Poe produce la poética del cuento moderno como una poética con un cierre clarísimo, un cierre inesperado pero que reconstruye la posibilidad de completar el conjunto de experiencias que se han leído, que le da siempre al lector de los cuentos esa sensación de asombro, de sorpresa y, al mismo tiempo, de toma de decisión respecto al sentido último de la historia que se ha leído. Lo que nosotros estamos tratando aquí de señalar, y creo que eso es lo que señalan Arlt y Walsh por su lado, es que en la circulación excesiva de la información, en la repetición de la noticia el sujeto no está implicado como tal. Me parece que lo que genera la información moderna es que nosotros asistimos a ciertas catástrofes, a ciertos acontecimientos en los que no estamos implicados porque la información produce una distancia difícil de resolver. Siempre estamos afuera y al margen. En cambio, la novela sería un género que limita esa dispersión y les da a los acontecimientos la forma de una experiencia. Yo creo que también leemos novelas porque las novelas nos permiten defendernos de esa proliferación incesante de información frente a la cual estamos siempre indefensos y con la sensación de estar mal informados. Muchas veces la falta de experiencia o el miedo a la propia inexperiencia se confunde con el temor a estar mal informado, como si la información pudiera sustituir la experiencia concreta, sea una experiencia cultural, una experiencia social, una experiencia política. Cuanto menos ha aprendido uno por experiencia, decía John Berger, más crédulo es. Solo los ricos, decía, pueden sobrevivir siendo inexpertos.

ARLT Y WALSH EN TENSIÓN CON EL PERIODISMO

Me parece que la literatura ha acompañado este proceso de expansión de la información con formas propias de tensión respecto de cómo los sujetos individuales pueden acercarse a la construcción de un sentido a partir de ciertos acontecimientos. En esa línea, nosotros podríamos empezar a establecer una conexión entre novela y periodismo que rompa un poco el estatuto, que podría llamar idílico, que tiende a poner a Arlt y a Walsh, y a otros muchos, como grandes ejemplos de aquellos escritores que se han hecho cargo de la tradición del periodismo. Cuando uno mira de cerca la experiencia de estos escritores, un punto de referencia casi obligado en cualquier discusión en Argentina sobre periodismo y literatura, lo que encuentra más bien es una tensión que aparece también cuando se revisa con cuidado el modo en que ellos se relacionaron con los lugares donde trabajaban. Por ejemplo, si ustedes leen las Aguafuertes porteñas de Arlt, verán escenas muy divertidas, que se repiten, que ocurren cuando el secretario de redacción le dice a Arlt "vos sos demasiado genial, Roberto, tan genial que te tengo que cortar la nota", como diciéndole "todo esto que vos quisieras poner en esa situación que estás construyendo en las Aguafuertes porteñas debe ser cristalizado y acomodado a los moldes, siempre un poco estereotipados y de soluciones más o menos fáciles, de la escritura periodística". Arlt, entonces, se queja un poco de ese juego en el que le dice que es genial solo cuando le corta las noticias o las crónicas que está tratando de publicar.

En las Aguafuertes porteñas, Arlt superó las tensiones entre información y narración e inventó una forma muy fluida de crónicas narrativas en las que un paseante de la ciudad descubre lugares o personajes extraños, y con ese pasear por Buenos Aires encuentra temas y motivos que son el material de sus aguafuertes. Las superó en el sentido de que la información o la noticia esconden siempre una significación mucho mayor que no es otra noticia, sino la profundización de los datos que se encierran allí. Un ejemplo son las notas que Roberto Arlt publica hacia los años cuarenta, a partir

de 1937, en la sección “Al margen del cable” del diario El Mundo: él tomaba noticias y las narraba, las ampliaba, les creaba un contexto para que la información se convirtiera en una narración en la que el lector pudiera encontrar una experiencia. Tomaba cualquier noticia, por ejemplo, la creación de una fábrica de gas en la frontera entre Alemania y Francia, y sobre esa base empezaba a imaginar todo lo que estaría pasando con los pobladores del lugar, lo que estarían viviendo, algo que parecía escapar al sentido más trivial y comercial de la noticia, pero que daba a la noticia el sentido que un escritor puede darle a ese tipo de acontecimientos.

En el caso de Walsh, su relación con la prensa de la época fue siempre muy tumultuosa y contradictoria, de hecho, nadie quiso publicar la investigación de Operación Masacre y ningún diario y ningún periodista asistieron a la conferencia de prensa con la que Walsh presentó las conclusiones de la investigación; él mismo se ocupa de contarlo en 1956. Además, el propio Walsh trabajó en medios que no formaban parte de la gran tradición oficial del periodismo. Por de pronto, publicó Operación Masacre en Azul y Blanco, un periódico muy menor del nacionalismo, y en Propósitos, la revista de izquierda que dirigía Leónidas Barletta. Después fue periodista en Prensa Latina, la agencia cubana; luego trabajó en Panorama con muchas tensiones. Si ustedes miran el diario de Walsh encontrarán ahí críticas muy bien pensadas respecto de lo que significa ser un periodista free lance y quizá sus reflexiones puedan ayudar a muchos de los jóvenes que están haciendo periodismo. Él cuenta, por ejemplo, la cantidad de horas que le toma hacer las investigaciones y las notas que le piden y la cantidad de dinero que le pagan, y después saca la cuenta de cuánto dinero le están pagando por hora y realmente es una cifra escalofriante, para no decir cómica. Y se trataba de Walsh, no de cualquiera. Las tensiones que él tiene en el interior de una redacción hacen que en definitiva se vaya de allí. En 1968 sale a la calle el periódico de la CGT de los Argentinos –la central de los trabajadores alternativa liderada por Raimundo Ongaro–, que es un extraordinario periódico en el que Walsh asume la dirección y en el que, por supuesto, decide quiénes van a trabajar con él. Después, en 1973 y 1974 trabaja en Noticias, el diario de la organización Montoneros, y me parece muy interesante que justamente en ese diario Walsh decida hacer una sección policial. Es una muestra muy clara de que a él no

le preocupan ni los editoriales ni las noticias políticas ni el tipo de manipulación que seguramente se hacía en ese momento en Noticias, sino que se hace cargo de la sección quizás más oscura para un diario tan político como ese, la sección policial, donde seguramente aparecían los conflictos vivos de la sociedad, más allá de lo que se dijera cuando se analizaban las grandes estrategias de la lucha política en la Argentina de esos años; cada uno de los acontecimientos, de las crónicas policiales de Walsh enfrentaban la situación real de los marginados, de los pobres. Me parece que la decisión de Walsh de encargarse de la sección policial revela adónde va él a buscar la experiencia social. Esas crónicas todavía no se han publicado ni nadie ha ido a investigar en el periódico –alguna vez tenemos que hacer una edición de esas notas–, pero estoy seguro de que tendrán muchas de las características a las que me estoy refiriendo. Por fin, como sabemos, en la época de la dictadura Walsh montó una agencia clandestina de noticias, ANCLA. Hemos hablado con Lila Pastoriza, que fue una de las sobrevivientes de la represión y que trabajó con Walsh en esa agencia, para que nos contara cómo trabajaban: la agencia recogía noticias de fuentes públicas como diarios, revistas, discursos, notas sociales, balances de empresas, informes de todo tipo, que luego se escribían en pequeñas hojas y se hacían circular. Las informaciones, que eran breves para facilitar su difusión, se mandaban después a los diarios, a los personajes políticos, a los militares. La idea de tener una red de informaciones –que hoy, por supuesto, funcionaría con mucha mayor facilidad por la posibilidad que tienen los nuevos medios– pone a Walsh muy en sincronía con lo que podíamos considerar los modos de hacer circular las noticias por debajo del circuito oficializado de la información, que es un poco lo que pasa hoy en la web, donde lo que se publica y se difunde son opiniones y noticias y acontecimientos y experiencias, con todo lo que esto pueda tener de criticable, pero sin duda es ese el sentido que trataba de darle Walsh a la experiencia de ANCLA. Lo que queremos plantear con esto es que existen alternativas a esa noción de un periodismo muy esquemático, que tiende a cristalizar la significación sin hacerse cargo de los sentidos implícitos allí; Walsh y Arlt construyeron alternativas a esa forma de entender el periodismo.

Las Causeries del jueves de Mansilla son un buen modelo de lo que

podemos entender por crónicas contemporáneas. Mansilla es un observador de la sociedad argentina que, más allá de las diferencias que podamos tener con su perspectiva, siempre daba detalles muy vívidos sobre acontecimientos que no parecían los más relevantes de la sociedad argentina, pero que leemos hoy como una especie de diario en marcha del estado de la discusión. Sería muy interesante comparar las Causeries y las Aguafuertes porteñas de Arlt como dos maneras de modificar los sistemas más clásicos de organizar la circulación de la información. Podríamos pensar también en las experiencias de Walsh y hoy en las de María Moreno y Leila Guerriero. Muchas veces el periodismo se hace cargo de mecanismos de producción y de modos y técnicas de la literatura para incorporarlos a la experiencia periodística. Y, si volvemos a la escena de la novela de Arlt, lo que encontramos siempre es esa tensión entre la información estereotipada y la posibilidad de transmitir una experiencia y, sobre todo, la posibilidad de que esa experiencia sea, al mismo tiempo, común para aquellos que la están leyendo y por lo tanto pueda haber una conexión que no signifique estar siempre asombrados frente a la sucesión interminable de informaciones. Me parece que esa circulación de la información que parece no tener fin se da también en el plano cultural, pero estar informado no da cuenta de los saberes que se juegan en la sociedad ni en la cultura. La información siempre nos falta, siempre se vive como una carencia.

Por otro lado, también la novela ha trabajado mucho con la idea del estereotipo, de la doxa y del lugar común que se transmite a través de los medios masivos. Me parece que Flaubert, en cierto sentido, funda la novela porque se ocupa de ese campo, se ocupa del modo en que cierto tipo de “ideas recibidas”, para usar un galicismo, o de lugares comunes, o de estereotipos o de doxa funcionan como la construcción de subjetividades y de sentidos. La novela es uno de los instrumentos que ha puesto siempre en cuestión estos universos fijos que identifican con estereotipos a la mujer, al otro, a quien sea. Si uno lee la tradición de la novela, como he dicho alguna vez, ve que siempre ha trabajado con casos individuales y que nunca ha generalizado. Y en esos casos individuales siempre hay situaciones en las que es imposible percibir, como en el caso de Madame Bovary, el modo en que esa especie de circulación un poco alucinante de informaciones y lugares de identificación construye

cierto tipo de personajes y de identidades.

NOVELA Y COMPLOT

Para terminar, quisiera hablar de la relación, sobre todo en Arlt, entre la sensación de estar en cierto sentido desinformado y el modo en que un sujeto particular entiende el funcionamiento social –una cuestión que vamos a retomar enseguida–: cómo comprende un sujeto la circulación general de la información a la que tiene un acceso relativo; cómo intenta descifrar el funcionamiento social que muchas veces lo deja fuera de la sociedad o que produce efectos que el sujeto no comprende, pero que lo afectan personalmente. La novela le ha dado la forma de un complot a ese tipo de percepción subjetiva de la complejidad de la trama social y del modo en que la trama social actúa sobre la vida privada. No podemos conocer ni controlar los acontecimientos políticos, los flujos económicos, los movimientos del capital ni todos los elementos que en definitiva forman la textura dentro de la cual está incluida nuestra propia experiencia. La explicación que da el sujeto personal, dice la novela, es que existe un complot, incluso un complot destinado a liquidarlo. Eso es lo que cuenta Arlt de una manera notable en Los siete locos, donde está la noción de que existe un complot y de que es necesario construir un complot contra el complot y empieza a circular una especie de tensión muy particular.

Para cerrar, podríamos decir que si la tragedia pone al héroe en relación con el destino y el sujeto de la tragedia no comprende bien la verdad ni el sentido que le llega de los dioses, no termina de comprender bien el oráculo o siempre lo lee mal y eso lo lleva a un lugar catastrófico, la novela ha sustituido el destino por el complot. El complot también es un destino indescifrable, es la idea de que hay una cierta maquinación frente a la cual el sujeto está indemne y que nunca termina de descifrar, y eso está muy conectado con la ilusión de informarse para poder descifrarlo. Yo creo que Dostoievski ha sido un punto de referencia importantísimo en esta manera de consolidar la novela alrededor de la tensión entre el sujeto social y el complot como comprensión paranoica, sesgada pero narrativamente muy intensa por el modo en que el sujeto vive

lo social. Cuando nosotros decimos “sentido”, cuando decimos que la información borra el sentido y que la novela trata de reconstruirlo, nos referimos al sentido de la vida personal. La novela no está planteándose el sentido general de la vida o el sentido general del mundo o los problemas que la filosofía discute por otro lado. Los personajes de la novela se preguntan por el sentido de su propia vida: el Quijote se pregunta cómo puede hacer él para escapar de esa especie de mediocridad en la que está hundido en Castilla; el Capitán Ahab empieza a perseguir a la ballena blanca porque él pone ahí el sentido de su propia vida y esa persecución tiene toda la forma de una suerte de épica posterior a la épica en que el sujeto lidiaba con los dioses, una épica en la que lidia con fuerzas un poco extrañas, que no termina nunca de comprender, cuya síntesis podría ser la noción de “soy objeto de un complot, soy objeto de una conspiración; hay algo que no termino de comprender, con lo cual mi propia vida está en peligro”. Por eso Arlt es un extraordinario novelista, porque es el primero que no solo se siente objeto de un complot, como sucede en otros relatos (en Borges, por ejemplo, el sujeto se siente siempre objeto de un complot, como en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, donde el narrador empieza a percibir que se está constituyendo un universo paralelo diferente a la realidad en la cual él vive), sino que propone construir un complot para resistir el complot.

LA POTENCIA DE ROBERTO ARLT

Conversación con Ricardo Bartís

*

Ricardo Piglia: Es un gusto estar aquí con Ricardo Bartís. La idea es conversar sobre Arlt, pero también sobre el modo en que Bartís leyó a Arlt al poner en escena El pecado que no se puede nombrar, basada en Los siete locos y Los lanzallamas y, al mismo tiempo, sobre la manera en que la dinámica de la interpretación fue creando un tipo de lectura de la obra, una visión sobre Arlt que me pareció extraordinaria. Me gustaría conversar con él sobre el modo en que eso fue surgiendo. Nosotros hemos estado hablando sobre la relación de Arlt con el periodismo, una relación mucho más confusa y mucho más crítica de lo que a menudo se suele pensar; desde luego hablamos del complot, que es algo que a todos nos interesa muchísimo, y quizás podemos empezar la conversación con Bartís por el título que le dio a la obra, que alude a un momento de Los lanzallamas muy bien pensado, o por dónde él quiera.

Ricardo Bartís: En principio, quería agradecer la posibilidad de rendir homenaje a la deuda intelectual que uno tiene con Arlt, que es un escritor extraordinario, es dinamita. Durante unos años, dentro del Sportivo Teatral tomamos los textos de Arlt como material de trabajo, no sus obras de teatro, que a mi entender son bastante menos interesantes que sus novelas, sino las novelas y los cuentos y muchos de los textos sobre África, y trabajando sobre ese material se nos despertó una pasión, un poco irrefrenable y disparatada, que nos llevó a pensar en la posibilidad de meternos con las novelas

principales, Los siete locos y Los lanzallamas. Era muy tentador tratar de resolver la manera de llevar al teatro eso que nos resultaba tan atractivo en la literatura, el lenguaje o los procedimientos que no podíamos terminar de descifrar con claridad. Por un lado, nos resultaba muy intenso y fascinante su trabajo periodístico, escenas cortas de gran contundencia que proponen vincularse con otras que van a suceder y que no ocurren. Nos parecía un procedimiento de gran teatralidad, como una especie de vendedor de peines que anuncia que dentro de un rato va a ofrecer otra cosa que nunca aparece, pero mientras tanto ya te vendió el peine. Por otro lado, nos interesaba la dilución de la noción del personaje. Frente a la noción más tradicional, nominativa –nombre, apellido–, los personajes son nombrados como "el Astrólogo", "el Rufián Melancólico", "la Coja", y esos nombres se nos aparecían como lugares o territorios de los que el campo imaginario se adueñaba. También la lengua, el ritmo, la melodía cortada, un cierto uso de los verbos –el verde que verdea, el rojo que rojea–; algo excedido, forzado, como una naturaleza hiperbólica del lenguaje que nos permitía lanzarnos con gran desmesura al campo expresivo reconociendo en esa literatura, por otro lado, niveles de realidad muy concretos: la ciudad, el territorio urbano, lo nominativo, Temperley. Temperley aparecía como una palabra mágica, como un territorio por un lado muy real y por otro muy mitológico. Y después, el discurso del Astrólogo. Lo que vos llamás, si no me equivoco, "la novela del Astrólogo"; ese discurso fascinante, absolutamente relacionado con la idea paranoica de la política de capturar y capturar, con la idea del complot, la idea loca del Estado llevada al paroxismo.

RP: Si uno piensa Los siete locos como dos novelas que funcionan casi paralelamente (la novela de Erdosain, el hombre que ha cometido un desfalco y que tiene una historia atormentada con Elsa, y la novela del Astrólogo, que arma una banda con aspiraciones extraordinarias), lo que conecta una novela con la otra es el dinero. Porque, en definitiva, Erdosain va hacia el Astrólogo para ver si puede resolver el problema de

la deuda.

RB: La deuda es lo que ha sustraído, dinero mal habido que se ha gastado en tonterías. Eso funciona como un indicativo de que ese dinero está altamente erotizado porque es un dinero que no viene del trabajo, viene justamente de una sustracción, de un robo, un robo menor, podríamos decir, porque Erdosain no es un ladrón, es alguien dominado por el dolor de la percepción de un mundo que le resulta inaprehensible, injusto. Hay, en ese sentido, una especie de discurso prexistencialista. Por supuesto siempre digo esto desde el lugar de neófito, con un poco de desconocimiento, pero a mí me parece extraordinario que Arlt anticipe el nazismo, el fascismo; que anticipe los problemas que tiene el hombre en relación con la pérdida de Dios o de los valores tradicionales como el trabajo, la familia, el matrimonio; que anticipe la revolución social e incluso las posibles lecturas del fracaso de ese territorio. Es un texto muy cercano a la Revolución de Octubre y, sin embargo, los personajes están habitados por una conciencia irremediable de que no hay salida social.

RP: A mí lo que me parece muy interesante en ese juego es que Erdosain nunca es escéptico; es extraordinario eso. Hay una idea de organizar una suerte de complot cuyo sentido no se termina de saber; hay una idea de colonizar Plaza de Mayo, incluso hacen una serie de planes y de planos porque imaginan que si toman esa zona de la ciudad podrán controlar el país. Pero, al mismo tiempo, Erdosain –que está muy perdido en medio de estos sujetos que tienen un discurso absolutamente torrencial y maravilloso– nunca es escéptico, eso es notable. O sea, está la idea de que no hay ningún valor, de que todo está puesto en cuestión, y lo que le da a Erdosain esa fuerza es que él está siempre esperanzado en la resolución.

RB: También es cierto que él está atravesado por el dolor de la

pérdida de su mujer, Elsa, y entonces, como todo hombre que está enamorado y ha sido rechazado, ese lugar se convierte en la búsqueda de algún elemento sustituto que permita restañar un poco las heridas. Él adopta esa posición, por lo menos esa es nuestra versión de Erdosain: alguien que de alguna manera estaba atontado por la pérdida del amor y por circunstancias que no puede controlar, alguien vinculado de una manera muy intensa a un pasado perdido. Eso nos parecía un núcleo muy argentino, una referencia que superaba lo coyuntural y apuntaba a núcleos mitológicos. La máquina de hacer dinero, por ejemplo. A nosotros nos había interesado mucho el disparate de armar prostíbulos y con el dinero obtenido por las prostitutas instalar fábricas de gas fosfeno. Nos interesaba ese mecanismo. Y como veíamos una línea temática relacionada con el hermafroditismo psíquico en la novela, eso dio pie a que pensáramos que la hipótesis interna de esos tipos era "nos prostituimos, de noche nos convertimos en prostitutas y de día somos los del complot"; así resolvían la cuestión en sí mismos.

RP: Los personajes en la obra jugaban ese movimiento, la fantasía de que eran ellos los que se tenían que prostituir.

RB: Entonces aparecía en escena la máquina del dinero y se veía una especie de circulación idiota del dinero. Siempre es idiota la circulación del dinero, se requiere cierta idiotez para que esa situación esté altamente valorizada.

RP: En Arlt siempre está presente la pregunta por la diferencia entre el dinero verdadero y el dinero falso; cuál es el acuerdo por el que aceptamos un tipo de papel y no otro, el que nosotros podríamos fabricar.

RB: Sí, y uno intuye que esa situación puede ampliarse a otras

convenciones de la realidad. Los que nos dedicamos al teatro sabemos muy bien que las convenciones vinculadas a las formas en el campo social y en el campo humano están llenas de ficcionalidad, de formalismos; todo el mundo puede quedar preso en esa confusión.

Otro elemento que nos resultaba muy atractivo era el tema de la voz, de la enunciación. ¿Quién narra?, ¿quién habla?, ¿es Erdosain?, ¿es alguien por afuera? Parece que se mueve.

RP: Nosotros hicimos una referencia a esa cuestión en la novela, es un momento muy complejo del libro. La novela viene contada en tercera persona por un narrador que está por afuera y que entiende el funcionamiento interno de los personajes, sus pensamientos, y al mismo tiempo van apareciendo notas al pie de un comentador que va diciendo que vio a un personaje que le contó una versión distinta de la que se está contando en el texto. Por ejemplo, hay un momento emocionante en el que parece que el narrador no soporta lo que está pensando Erdosain, que su mujer está en la cama con ese capitán espantoso con el que se ha ido. Entonces el Comentador pone una nota y dice algo así como "No es verdad que ella se haya ido a acostar con el capitán, está en un colegio de monjas".

RB: ¡Sí! "Ella ha abandonado al capitán y se ha ido a internar", dice.

RP: La nota al pie es maravillosa. Es el llamado Comentador el que la escribe, y al final sabemos que es en realidad el que recibe la narración de Erdosain. Muy sugestiva la técnica narrativa de la novela: empezamos con una tercera persona fija y después es un personaje el que cuenta.

RB: Pero ese recurso produce en alguien más ingenuo en la lectura –me refiero a mí– la sensación de extrañamiento del habla. ¿Dónde se produce ese habla?, ¿quién está hablando?, ¿cuál es el lugar de la emisión de ese discurso? Eso también generaba un elemento de enorme teatralidad porque una de las cosas que uno busca de manera muy obsesiva en el teatro es que queden un poco diluidos los lugares de enunciación y que el espectador sienta que esas voces, por decir así, circulan a grandes velocidades.

RP: Siempre he pensado que hay una conexión secreta entre Armando Discépolo y Roberto Arlt porque Discépolo es como nuestro Joyce, captaba todos los matices de la oralidad argentina que se habían producido después de la inmigración y era capaz de hacer que los personajes hablaran con el español del turco o con el español del polaco. En cambio Arlt no hace ese tipo de verosímil lingüístico; no trabaja mostrando cómo cada personaje tiene un lenguaje propio, sino que, como bien ha dicho Bartís, hay un lenguaje que es masivo y todos los personajes hablan del mismo modo, con un lenguaje que altera por completo la lógica. A pesar de eso, quería preguntarte si no ves alguna conexión con lo grotesco de Armando Discépolo.

RB: Sí, me parece que sí. Discépolo es un escritor extraordinario.

RP: Me gustó también la idea –que no sé si comparto del todo–, la precisión de que las obras de teatro de Arlt no te parecen tan importantes como las novelas. Serían las novelas de Arlt las que se podrían conectar con Armando Discépolo.

RB: A mí las obras de teatro me parecen ingenuas, ya sé que es una irrespetuosidad decir esto, pero por momentos me parecen

ingenuas; en cambio sus novelas no tienen una pizca de ingenuidad; tienen una enjundia, un ritmo, una decisión… Yo creo que Arlt está urgido de singularizarse. Uno entiende algunas cosas cuando lee sobre su vida. Él escribe a los certámenes literarios que no le otorgan los premios y les dice que están equivocados, que es el mejor escritor argentino por varios cuerpos de ventaja. Tiene un nivel de resentimiento y de urgencia y de necesidad de ataque que de algún modo aparece en ese ritmo galopante. Es una literatura que viene por uno y que no da respiro, y uno va al encuentro como si fuera al amor, como diciendo "uy, a ver qué pasa acá".

RP: Una cuestión que quizás nos sirva para empezar a cerrar esta conversación, este principio de conversación en realidad, es algo que bien ha señalado Bartís respecto de que en las obras de teatro Arlt amplifica situaciones que en las novelas duran tres líneas: alguien es un loco que hace de dictador y todo el mundo está de acuerdo con él. Quizás cuando se detiene a ampliarlas aparece esa sensación de la que hablás.

RB: También en Discépolo el formato de lo teatral a veces es –lo digo con respeto– un tanto ingenuo; la necesidad y la obligación de las idas y las vueltas en los diálogos por momentos reducen mucho la posibilidad del estallido del pensamiento que uno siente en las novelas, ese flujo asociativo de lo que no se dice. Sin embargo, en Discépolo los personajes también tienen conciencia de las situaciones más emblemáticas. Stéfano, por ejemplo, está atravesado por la conciencia de la ausencia de salida, él lo dice de una manera brillante: "Uno se cree un rey y lo espera la bolsa". Toda la construcción no le permite escapar de una maquinaria que lo va a triturar.

RP: Voy a terminar con una anécdota que te va a encantar. Todos conocemos la gran foto de Arlt, esa en la que está con el

jopo –un jopo como el de Bartís– que le cae sobre la frente, el pelo medio suelto. Hace poco me enteré cómo se hizo. Un día fue a sacarse una foto y estaba muy engominado, entonces la mujer le dijo "pero estás muy engominado", le revolvió un poco el pelo y lo armó como el personaje que todos conocemos, el ícono de la literatura argentina. La gran foto de Arlt fue en realidad una contingencia y el gesto de construcción de un mito; esa cara con el jopo sobre la frente es muy argentina. Muchas gracias, Ricardo.

* Ricardo Bartís nació en Buenos Aires. Es actor, director y dramaturgo. En 1986 creó el Sportivo Teatral de Buenos Aires, espacio de formación de directores y actores. Enmarcado en este proyecto, adaptó, escribió y dirigió numerosas obras, entre ellas, Postales argentinas (1989); Muñeca, de Armando Discépolo (1994); El pecado que no se puede nombrar, basada en textos de Roberto Arlt (1999); Teatro proletario de cámara, sobre textos de Osvaldo Lamborghini (2000) y La pesca (2008). Recibió los premios Podestá (1994), ACE (2000) y Clarín (2005) al Mejor Director, entre otros galardones.

DISCUSIÓN ABIERTA / DIÁLOGO CON EL PÚBLICO

Como siempre sucede con Arlt, todo se ramifica. Surgieron muchas cuestiones que siempre es posible retomar. Hay un punto que me parece importante señalar antes de comenzar las preguntas: Arlt concentra la tradición del escritor que escribe por dinero o que se gana la vida con la literatura, ya sea a través del periodismo, de la fantasía de ganarse la vida con unas novelas, o del teatro, que ha sido siempre un campo en el que muchos escritores como Arlt han buscado la solución económica. En los últimos años de su vida se dedicó básicamente al teatro y al mismo tiempo, como sabemos, a distintas maneras imaginarias de ganar dinero, como el invento de las medias de seda que no se corrían. De modo que esa relación con el dinero es interna a su obra y a su propia vida, y nos encontramos entonces con un tipo de escritor que no pertenece a la tradición de Cambaceres, Mansilla, Sarmiento, Mármol, que pertenecían a otro registro. Walsh también debe ser leído en esa línea; también ha sido alguien que siempre tuvo muy presente la cuestión del dinero y el tiempo libre para poder escribir: fue traductor, trabajó de corrector de pruebas, fue periodista, escribió teatro con la idea de que le permitiera ganar tiempo para escribir. En esa línea podemos también leer a Puig, en el sentido de que puede ser entendido como un escritor profesional. Me parece que esa relación entre novela y dinero, esa relación que se da desde Eduardo Gutiérrez –podríamos poner a Eduardo Gutiérrez como punto de referencia– es algo importante a tener en cuenta cuando uno piensa en la novela argentina.

En la conversación surgieron una serie de temas que quizá sería bueno sintetizar. En Arlt hay un tipo de trabajo muy particular con la política; nunca es inmediatamente político en el sentido más directo. No hay, digamos así, acontecimientos políticos visibles en sus obras. Más que hablar de política, se habla de lo político, de relaciones de poder, enfrentamientos, violencias, pero no hay nunca alusiones a acontecimientos concretos o efemérides. Algo de eso pasa también en la ficción de Walsh, una ficción muy elíptica que

trabaja las alusiones con mucha destreza. Me parece que el ejemplo más claro es el hecho de que en el cuento “Esa mujer” nunca se nombra a Eva Perón; él retira la posibilidad demagógica de insistir sobre quién es esa mujer y deja que los lectores reconstruyan el contexto. Me parece que esa manera de aludir a lo político sin hacerlo explícito y dejando que el lector sea el que repare y reordene eso a lo que la ficción alude es una gran tradición de la novelística en Argentina. Esos son, entonces, algunos puntos que me interesaba dejar señalados y que vamos a retomar la semana que viene, cuando hablemos de Macedonio Fernández, de Cortázar, de Marechal.

Y ahora sí, las preguntas, que pueden estar ligadas a lo que hemos estado hablando o a lo que a ustedes les interese que conversemos.

Público: Teniendo en cuenta la facilidad con que se puede producir un libro, que es diferente de una película, y el hecho de que nosotros tenemos una de las lenguas más habladas, me llama mucho la atención el hecho de cómo en esta época parece estar desapareciendo la industria editorial nacional y me cuesta entender cómo eso puede ocurrir así, tan rápido. Y de alguna forma quería saber también cómo sentís que tu generación abordó el problema de lo nacional, pensando por ejemplo en la asociación que ustedes tuvieron con la novela negra, que es un género estadounidense, en la época de la Guerra Fría. ¿Qué significaba para vos apropiarse de ese género? Me cuesta entender la estrategia. Es como si José Hernández, en vez de escribir el Martín Fierro, hubiera escrito una novela de cowboys.

Ricardo Piglia: Creo que no había novelas de cowboys en el momento en que él escribió el Martín Fierro. De cualquier modo quiero recordar que en la primera edición de La vuelta de Martín Fierro hay un aviso de la librería de Hernández, la Librería del Plata, donde él anuncia que tiene libros en inglés y en francés, libros para un público que desde luego no era el que en las pulperías compraba el Martín Fierro. Las cosas son

siempre un poco más mezcladas de lo que uno puede imaginar, son dinámicas muy complejas. Nosotros estamos conversando sobre novela argentina y no quisiera dar la sensación de que los novelistas argentinos solo leen novelas argentinas. A veces, cuando uno cierra un poco la discusión parecería que Arlt solo hubiera leído a Eduardo Gutiérrez, y Walsh a Arlt, pero en realidad Arlt también leía a Dostoievski y Rodolfo Walsh también leía la novela policial inglesa. Lo importante es cómo la literatura nacional se apropia –un poco lo que vos decías– de esas tradiciones y las convierte en tradiciones propias.

En el caso de la novela negra me parece que lo que sucedió en ese momento, a fines de los años sesenta, es que veíamos que en esos relatos –o por lo menos yo veía con claridad– había un modo de hacer literatura política un poco en la línea de lo que señalaba recién sobre Arlt. Cuando uno lee a Raymond Chandler encuentra una crítica al capitalismo hecha con absoluta lucidez –en general todos ellos eran escritores de izquierda, Dashiell Hammett, Chandler, Horace McCoy, Jim Thompson–, una crítica al capitalismo como creo no hay en otros campos de la literatura moderna: el modo en que el dinero controla los sentimientos, el modo en que las grandes fortunas manejan a los políticos, etc. Pero uno nunca se va a enterar de quién era el gobernador de California en la época en que Marlowe andaba dando vueltas por ahí. Y la literatura argentina en ese entonces tendía mucho a insistir en los acontecimientos políticos inmediatos como modo de intervenir en la política o en la cuestión social. A nosotros nos parecía que la intervención no tenía que ocuparse de un modo directo de los acontecimientos llamados políticos, la política tenía que pasar también por otros lugares. El género policial, como la ciencia ficción, son muy buenos ejemplos de novela social de alta calidad. La ciencia ficción es también una crítica extraordinaria al capitalismo. Es difícil encontrar en la literatura moderna textos que tengan la energía que tienen las novelas de Philip Dick, las de Ballard o las de Jim Thompson. El capitalismo es visto como una especie de repertorio de objetos inservibles en el mundo de la ciencia ficción; el dinero, como el elemento que maneja los sentimientos en el género policial.

Respecto de la primera parte de la pregunta, quizás hablando de

Macedonio podemos entrar en ese tema. Por qué Macedonio no publicaba y qué quiere decir esta tradición argentina que muchas veces no tiene una relación directa con los editores. Hay muy buenas novelas argentinas que han circulado y siguen circulando en circuitos mínimos; hay una tensión entre escribir y publicar. Quizás Macedonio nos ayude a pensar eso porque él es un ejemplo de esa tradición: publicó solo dos libros y todo el resto de su obra, que es inmensa, es póstuma.

Público: En referencia a la oposición entre la información como algo lejano y la literatura como algo palpable, me preguntaba de qué manera aparece eso en el cuento de Arlt "La pista de los dientes de oro", donde la prensa titula que hay un asesino con dientes de oro y toda la gente que en la ciudad tiene dientes de oro va hasta la policía para dar testimonio de su inocencia, y después una dentista descubre que el asesino es un paciente al que está atendiendo, pero cuando escucha su relato con las razones de su crimen decide que no lo va a denunciar, como si apareciese algo de la cercanía de la narración y lo vivido en oposición a la lejanía de las noticias.

RP: Vos sabés que no conozco ese cuento, pero me doy cuenta cómo es. Allí está la idea de la narración y la construcción de la experiencia como un modo de poder resistir la información o desde dónde leer la información. Ese problema aparece en Arlt y aparece en Walsh y me parece que en el cuento que mencionás. Pero si ponemos como ejemplo a Dupin, podemos pensar en un segundo elemento, vinculado a la práctica de la lectura, que en Poe aparece clarísima. Dupin, el detective de Poe, en el primer relato del género, "Los crímenes de la calle Morgue" –donde aparece por primera vez el detective como figura inventada por Poe–, descifra el crimen leyendo las noticias policiales de los diarios. Es como si también el detective y Poe estuvieran diciendo "hay que saber leer los diarios". Dupin es un gran detective porque sabe leer todos los signos, entre ellos los periódicos. Hay otro relato de Poe, "El misterio de Marie Rogêt", donde también el detective resuelve

el delito que los diarios no pueden resolver. Eso permite ver que la tensión de Poe con el periodismo era muy clara; estos cuentos policiales y su teoría del cuento son maneras de intervenir de una manera personal, muy genial en el caso de Poe, sobre la dinámica de lo que podríamos llamar el periodismo de masas. Ha habido siempre una relación de tensión y de alianza entre el periodismo y la literatura.

Me parece que es un tema muy actual, hoy hasta los intelectuales se han vuelto periodistas. Hay una especie de dominante del discurso periodístico y muchos intelectuales con gran tradición se han puesto al servicio de una lengua fácil, llena de consignas, y el gran debate público se da en el marco de los códigos del periodismo en lugar de darse, como ha sido tradicional, en lugares que tengan más que ver con experiencias vividas y no con una retórica que tiende a simplificar los problemas y a convertir todo en enfrentamientos entre consignas definidas. Me llama la atención que hoy sea el periodista el modelo más visible del intelectual en Argentina, porque hay periodistas que cumplen esa función y porque hay intelectuales que se han asimilado a esa figura. Por eso yo insistía en que hay que releer a Arlt y a Walsh, que a menudo aparecen como ejemplos de periodistas, para ver que ellos tenían muchos problemas en ese ámbito y trataban de hacer algo distinto de aquello que el periodismo tiende a establecer.

Público: Quisiera hacerle una pregunta en relación con las figuras de la ficción y la figura del complot. Pareciera que el complot es algo que se le presenta a la subjetividad, un impacto a la subjetividad relacionada con el peligro y también con la soledad, una forma de la soledad. Usted dijo que en Los lanzallamas y Los siete locos parece haber un complot dentro del complot, es decir, un intento de formar una pequeña comunidad en contra del gran complot. Entonces, me gustaría desdoblar la pregunta. La primera sería si es posible, como lector de literatura, creer en la posibilidad de la comunidad más allá del complot. Y la segunda se refiere a si es posible, en relación con la figura de la soledad, ligada a la desconfianza, y en relación con la primera persona de la literatura, pensar a la

ficción vinculada a la verdad.

RP: Vamos a empezar por la segunda parte. Yo creo que sí, que habitualmente no se percibe, me parece, la relación entre el sujeto individual, que anda por la ciudad, y la existencia de un complot como una comprensión espontánea que el sujeto hace de acontecimientos que alteran su existencia cotidiana, su propia economía, su dinámica personal para organizar su vida y sus afectos. Son acontecimientos que el sujeto no comprende muy bien y que habitualmente aparecen, por lo menos en las novelas, asociados con la existencia de un complot. Quizás en la reunión próxima, cuando hablemos de Macedonio, que ha sistematizado bastante esta cuestión, podamos acercarnos mejor a lo que entendemos por complot.

La otra cuestión importante es que lo que convierte al complot en peligroso no es su contenido, sino el hecho de ser secreto. La sociedad repudia el complot no por su contenido, sino por el hecho de que los demás no saben que estoy complotando. Yo puedo complotar para que hagan más rápido el trabajo en Canal 7 y no tengamos que esperar entre una escena y otra, pero eso no sería peligroso si no fuera secreto. Es la relación con el secreto lo que convierte en peligroso al complot. Ahí estaría la relación con la verdad. Lo que no se sabe, la verdad que se oculta tiene mucho que ver con la dinámica social y eso a su vez se asocia con la idea del periodismo de que todo es transparente y todo se conoce, y entonces la cuestión es determinar cuáles son las fuentes a partir de las que la verdad se puede descifrar. Hay que tener claro que el complot no se define por su contenido –alguien puede querer tomar el poder o estar tramando alguna cuestión en su barrio en relación con el club de la zona–, sino porque sus actividades sean secretas. Eso es lo que produce un efecto social disruptivo porque la sociedad fabula con la idea de que todo es transparente y todo es visible, y lo que no es visible debe ser considerado, sin duda, peligroso, subversivo.

Después estaría la cuestión de la ficción. Por supuesto, la mayor parte de los relatos de Borges cuentan situaciones de un pequeño grupo de conspiradores que se están organizando y eso se asocia

con la ficción, construir un complot es lo mismo que construir una ficción. Pero me parece mejor dejar este tema para la próxima clase, cuando hablemos de Macedonio o de Borges.

Público: Retomando el planteo que hizo al comienzo de la clase en relación a la contraposición entre la novela y el periodismo tradicional y, más en general, entre la experiencia y la información, pienso en ciertas formas de nuevo periodismo que buscan dar voz o visibilizar zonas oscuras o marginales de la realidad, o también en la producción narrativa en el universo de los blogs. Es decir, espacios de una circulación de la información, o de la hiperinformación como es internet, en los cuales aparecerían intentos de constituir espacios de narración de una experiencia o de una voz subjetiva. ¿Cree que serían formas o soportes que pueden pensarse como acercamientos o cruces entre los dos polos de la información y la experiencia?

RP: Estoy de acuerdo con esa inscripción, creo que son formas de resistencia de los sujetos a esa dinámica impersonal de la información que circula de un modo torrencial y frente a la que uno es solo un espectador, no quiero decir pasivo, pero sí un espectador que está viendo una serie de acontecimientos y descifrándolos a su manera. Me parece que en lo que se llama "relatos del yo", "presencia del yo", incluso en Facebook –más allá de mis distancias con Facebook, porque yo no tengo Facebook–, hay un intento de convertir algo en una experiencia, aunque sea una experiencia trivial –alguien pone su foto, pone a sus amigos–. Miro con mucho interés ese tipo de experiencias, desde Twitter y Facebook hasta los mails y los blogs; me parece que son rastros de una crisis del periodismo –que hoy los periodistas sean los intelectuales es una prueba de esta crisis–, que se encuentra muy acorralado por la circulación de la información y por los modos en que la información que circula por internet produce alternativas sociales. Una de las marcas es la idea de la subjetivización, traer los problemas al espacio donde el sujeto se mueve para

tener una experiencia que le permita descifrarlos y luego comunicarlos frente a un discurso que tiende a ser impersonal. Conocemos los matices, por supuesto, pero podemos pensar en las crónicas de Mansilla, para encontrar un origen en nuestro país, o podemos pensar en Hemingway como uno de los grandes escritores que en un momento dado empezó a escribir relatos de no ficción creando situaciones que pudieran ser comprendidas subjetivamente y a partir de ahí entender la guerra o cualquier elemento que parecía escapar a la comprensión. Recordemos que lo que en definitiva dijo Walter Benjamin es que si el relato y la narración estaban en crisis era por el exceso de información; no era una metafísica del silencio heideggeriano la que explicaba por qué Benjamin decía que no había más experiencia o que la narración estaba en crisis, sino porque estaban asediadas por la información. Nadie tiene nada personal que contar, decía Benjamin en el texto sobre el narrador, porque todo lo que se cuenta tiene que ver con lo que circula como información general. Esto no quiere decir que uno no tenga que estar informado, pero me parece que no hay que hacer un mito de la información, de la idea de que la información es el centro de la cuestión. Entonces, hay que mirar con mucho interés estas formas que se están produciendo no solamente en las nuevas tecnologías, sino en ciertas líneas de la literatura argentina contemporánea, donde también hay relatos muy personalizados de la experiencia en Malvinas, por ejemplo, o de las crisis económicas, que son maneras de fijar la experiencia histórica en un lugar que tenga que ver con individuos específicos y concretos. Y me parece que esa ha sido siempre la tradición de la novela.

Público: Mi pregunta tiene que ver con la conversación con Bartís. Pensando en el desafío que le supuso traducir al teatro ciertos procedimientos de la literatura y, al mismo tiempo, en la imposibilidad que Bartís encuentra en Discépolo y Arlt de llevar al teatro el estallido del pensamiento que ve en su literatura, ¿qué experiencia presente en la literatura considerás que sería intransferible al teatro?

RP: La experiencia de la soledad de la lectura, eso sí es algo que es propio de la literatura. La literatura paga el precio por eso, pero paga el precio por algo que es único y extraordinario e intransferible: el hecho de que uno está solo cuando lee y por tanto lo que lee está muy ligado al modo en que uno está pensando algo. Mientras que el teatro tiene la gran virtud de que es un momento colectivo donde hay sujetos reales. El teatro también nos sirve para ir contra esta idea de que las nuevas tecnologías renuevan todo, porque persiste desde la época de los griegos, más allá de todas las modificaciones y de los grandes acontecimientos e inventos que permitieron todo tipo de ceremonias sociales.

Lo que me interesa en relación con el teatro, pero también en relación con la música, es la noción de interpretación, y sobre eso hemos conversado mucho con Bartís. Qué quiere decir interpretar un texto, si interpretar un texto quiere decir también actuarlo y si acaso los textos no tienden a ser actuados, a esperar que uno haga con ellos algo en la vida, porque hay algo de eso cuando uno lee una novela y la novela funciona bien. Yo leo El gran Gatsby y me pongo mucho más romántico de lo que imagino que soy después de leer que aquel hombre que amaba a esa mujer trató de cambiar su vida para ver si la podía volver a seducir después de que ella lo había abandonado veinte años antes. Quiero decir que los textos, la narración, suelen producir un efecto que se parece al hecho de alguien que lee una obra de teatro y la actúa, hay algo de eso ahí. La noción de interpretación me parece importante en relación con lo que estamos viendo: qué quiere decir interpretar un texto, qué quiere decir interpretar una escena, cómo sacamos conclusiones de allí, qué quiere decir interpretar una noticia o interpretar un relato. Los pianistas nos ayudan mucho a entender ese tipo de cuestiones, y también los actores.

ENSAYO 3. DIFICULTADES PARA DECIR LA VERDAD

La fuerza de la escritura. Crónicas arltianas. Periodismo como teoría del lenguaje. La literatura como consigna. Transmisión de la experiencia. La literatura como un modo de ver. Rodolfo Walsh: la verdad desplazada. Ostranenie y efecto de distanciamiento. Lenguaje y control social. Por un relato futuro.

Parece tan difícil imaginar la vejez de Arlt como la juventud de Macedonio Fernández. ¿Qué hubiera pasado con Roberto Arlt de no haber muerto a los 42 años? ¿Hacia dónde habría avanzado su escritura?

"Uno no se desarrolla verdaderamente y a su manera sino después de muerto", decía Kafka. Desde esa perspectiva habría que decir que la escritura de Arlt mejora con los años y se desarrolla en la dirección de la mejor literatura contemporánea. Y esto es así –también– porque se han ido creando las condiciones para que su obra pueda ser verdaderamente leída. Ha sido necesario despejar los sucesivos mitos que han entorpecido la comprensión de lo nuevo que Arlt traía a la literatura argentina.

Durante años la sociedad literaria ha tendido a corregir a Arlt y hasta los burócratas más melancólicos de nuestra literatura se han sentido con derecho a tratarlo con una especie de condescendiente benevolencia. La manifestación más visible de ese rechazo se expresa, por supuesto, en los juicios sobre su estilo. Difícil encontrar en la historia de nuestra literatura un ejemplo más claro de incomprensión y de ceguera.

El estilo de Arlt es un gran estilo y, si ha sido negado de un modo tan unánime, lo que debemos preguntarnos es qué era lo que su escritura venía a cuestionar. El rechazo de ese estilo era el síntoma de una desconfianza de fondo, una desconfianza que tendríamos

que llamar social. Escritura desacreditada, la forma de escribir de Arlt aparece como la prueba y la señal de su incultura: escribe así porque no sabe, porque no tiene el refinamiento que permite, según se dice, cincelar un estilo. Arlt no sería un hombre educado: autodidacta (como la mayoría de los escritores argentinos, dicho sea de paso, desde Sarmiento y Hernández hasta Borges), ajeno a los sistemas de escolaridad que adiestran en el manejo correcto de la lengua, su relación con la cultura estaría fallada desde el origen.

La historia de la literatura nos ofrece versiones variadas de esta operación de descrédito. Virginia Woolf, por ejemplo, ha podido escribir sobre Ulises de Joyce: "Se me antoja un libro iletrado, falto de educación, la obra de un obrero autodidacto, y ya sabemos cómo son de fatigosos, egoístas, chillones, en última instancia, asqueantes". Nadie ha dicho esto explícitamente sobre Roberto Arlt, pero ese es el argumento básico que circula por debajo de muchas de las valorizaciones de su obra.

Por supuesto existen también (sobre todo entre sus defensores) los que han aceptado sin discusión este mito sobre la incultura de Arlt. Se trata para ellos de invertir el argumenta y fundar ahí un juicio positivo: Arlt no sería un intelectual y eso garantiza la fuerza de su escritura. Expresión clásica de la ideología antiintelectualista (típica entre los intelectuales) que es un lugar común en el pensamiento reaccionario, esa perspectiva es la que determina una lectura de las obras de Arlt que ha hecho estragos en la historia de la crítica.

Convertirlo en un buen salvaje, hacer de él un escritor primitivo, espontáneo, puro corazón, es una interpretación que, por supuesto, no entraba en los planes de Roberto Arlt. Una noche (cuenta Carlos Mastronardi en su libro Formas de la realidad nacional), en una reunión de notorios escritores, después de escuchar una lectura de textos, Arlt se acercó al que leía y le preguntó con aire abstraído: "¿Usted piensa cuando escribe? ¿O se dedica de lleno a escribir sin distraerse del trabajo?". Muchos de sus críticos escriben sin distraerse: no era el caso de Arlt, él era de los que piensan mientras escriben, de los que piensan mejor en nuestra literatura, habría que decir, y para confirmarlo solo hace falta ver el modo en que reflexiona en este libro sobre las noticias que lee "al margen del cable".

Las crónicas de Arlt están secretamente emparentadas con las Causeries de Mansilla y la comparación entre esas escrituras únicas permitiría definir dos momentos excepcionales de la lengua nacional. Mansilla y Arlt escriben en un estilo de una amplitud desconocida: usan la primera persona para hablar sobre todo y por todos y discriminan los usos de la palabra como si estuvieran inventando una lengua. Por eso en Arlt y en Mansilla abundan las observaciones sobre las modalidades lingüísticas y las convenciones verbales: el periodismo es siempre una teoría del lenguaje.

Por otro lado, las crónicas de Arlt pertenecen al orden excéntrico de la sintomatología social: un registro de la patología y de los cambios en el clima psíquico de la sociedad. Bastaría referirse al modo en que el nazismo es percibido instantáneamente por Arlt –en varias de estas crónicas– como la gran mitología demoníaca de nuestra época.

A la manera de los investigadores paranoicos del expresionismo alemán (el Dr. Mabuse, el Dr. Caligari), Arlt tiene a su disposición hechos y situaciones a los que observa tratando de encontrar los datos que permitan inventariar un mundo nuevo: la utopía subyace en estos textos como el revés perverso del costumbrismo.

La literatura es para Arlt el laboratorio donde se experimenta con las conductas inesperadas y las especies ambiguas, con las partículas y las moléculas microscópicas de la vida social. Sus aguafuertes escritos durante casi veinte años son el archivo de esa investigación biológico-política. Múltiples y maleables, sus crónicas mezclan diagnósticos, pequeños panfletos, microhistorias, futuras novelas, fragmentos de un folletín personal y extraordinarios registros de lectura.

Pero quizás lo más notable de las crónicas de Arlt es que fueron escritas por encargo. Se publicaron desde el primer número del diario El Mundo, posiblemente se trató de encontrar un lugar para Arlt como redactor especial. Y el redactor se convirtió en la noticia. La consigna era sencilla: Arlt estaba obligado a escribir, pero nadie le decía sobre qué. Esta disposición (que dura años) es la base de la forma de sus crónicas y define el género. Arlt actúa como un observador exigido, obligado a encontrar “algo interesante”. La experiencia de buscar el tema es uno de los grandes momentos de los aguafuertes. La obligación vacía de escribir les da una tensión de

la que, por supuesto, carece el periodismo. Quiero decir, el periodismo busca el dramatismo en la noticia, las crónicas de Arlt dramatizan la exigencia de escribir, la obligación de encontrar algo que decir. En más de un sentido, el cronista es quien –para decirlo así– inventa la noticia. No porque haga ficción o tergiverse los hechos, sino porque es capaz de descubrir, en la multitud opaca de los acontecimientos, los puntos de luz que iluminan la realidad. En nadie es tan clara como en Arlt la tensión entre información y experiencia. "Si tomamos los dos pares de términos experiencia/ inexperiencia e información/desinformación –escribe John Berger en su libro El sentido de la vista–, podemos ver cómo se relacionan. Operan en niveles muy diferentes. El primer par se refiere a la manera en que una persona da o no sentido a lo que le sucede. El segundo se refiere a un proceso social de ordenación sistemática de los hechos en la cual no surge, estrictamente hablando, la cuestión del significado".

Arlt trabaja con la experiencia pura, busca trasmitir el sentido de los acontecimientos. Por eso sus crónicas se leen hoy mejor que cuando fueron escritas. No son escritos periodísticos en el sentido clásico, pero son periodísticos porque ofrecen la novedad de una visión. En la notable serie de notas escritas "al margen del cable" incluidas en este libro, a las que me he referido, Arlt trabaja directamente sobre la interpretación de la noticia. Esas crónicas están construidas básicamente sobre una escena de lectura: Arlt comenta los cables que lee. Y su modo de leer es extraordinario. Amplifica, expande, asocia, cambia de registro y de contexto las noticas que recibe. Las revela, las hace visibles. Arlt ha titulado la mayoría de sus crónicas usando el modelo de una técnica gráfica (los aguafuertes, el ácido que fija la imagen) porque quiere fijar una imagen, registrar un modo de ver.

Otro modo de transformar la información en experiencia está en los últimos textos de Walsh. Habría que analizar el modo que tiene un escritor, en condiciones de clandestinidad y de persecución, de contar una experiencia extrema y trasmitir un acontecimiento que parece de antemano imposible de narrar. Quisiera recordar el modo en que Walsh cuenta la muerte de su hija Vicki –una joven guerrillera que muere en un enfrentamiento con la represión militar– y escribe lo que se conoce como "Carta a Vicki", que

circuló clandestinamente en 1976.

Luego de reconstruir el momento en que se entera de la muerte y el gesto que acompaña esa revelación (“Escuché tu nombre mal pronunciado, y tardé un segundo en asimilarlo. Maquinalmente empecé a santiguarme como cuando era chico”), Walsh escribe: “Anoche tuve una pesadilla torrencial en la que había una columna de fuego, poderosa, pero contenida en sus límites que brotaba de alguna profundidad”. Una pesadilla casi sin contenido, condensada en una imagen casi abstracta. Y después escribe: “Hoy en el tren un hombre decía ‘Sufro mucho, quisiera acostarme a dormir y despertarme dentro de un año’”. Y concluye Walsh: “Hablaba por él pero también por mí”. Quisiera detenerme en ese movimiento, ese desplazamiento, darle la palabra al otro que habla de su dolor, un desconocido en un tren, que dice “Sufro, quisiera despertarme dentro de un año”. Es casi una elipsis, una pequeña toma de distancia respecto a lo que está tratando de decir, un deslizamiento de la enunciación, alguien habla por él y expresa el dolor de un modo sobrio y directo y muy conmovedor. Hace un pequeñísimo movimiento pronominal para lograr que alguien por él pueda decir lo que él quiere decir. Una lección de estilo, un intento de condensar el cristal de la experiencia.

El mismo desplazamiento utiliza Walsh en el texto donde cuenta las circunstancias en las que muere Vicki, “Carta a mis amigos”. Narra el cerco militar a la casa, la resistencia, el combate. Y para describir lo que ha sucedido nuevamente le da la voz a otro. Dice: “Me ha llegado el testimonio de uno de esos hombres, un conscripto”. Y transcribe el relato del que estaba ahí sitiando el lugar. “El combate duró más de una hora y media. Un hombre y una muchacha tiraban desde arriba. Nos llamó la atención la muchacha, porque cada vez que tiraba una ráfaga y nosotros nos zambullíamos, ella se reía”. La risa está ahí, narrada por otro, la extrema juventud, el asombro, todo se condensa. La impersonalidad del relato y la admiración de sus propios enemigos, refuerzan el heroísmo de la escena. Los que van a matarla son los primeros que reconocen su valor, en la mejor tradición de la épica. Al mismo tiempo el testigo certifica la verdad y permite al que escribe ver la escena y narrarla, como si fuera otro. Igual que en el caso del hombre en el tren, acá también hace un desplazamiento y le da la voz a otro que condensa lo que quiere

decir.

Quizás ese soldado nunca existió, como quizás nunca existió ese hombre en el tren, lo que importa es que están ahí para poder narrar el punto ciego de la experiencia. Puede entenderse como una ficción, tiene por supuesto la forma de una ficción destinada a decir la verdad, el relato se desplaza hacia una situación concreta donde hay otro, inolvidable, que permite fijar y hacer visible lo que se quiere decir.

Es algo que el propio Walsh había hecho muchos años antes, en 1964, cuando trataba de contar el modo en que había sido arrastrado por la historia. En el prólogo a la tercera edición de Operación Masacre Walsh narra una escena inicial, narra, digamos, su ficción del origen, y condensa así la entrada de la historia y de la política en su vida. Está en un bar en la ciudad de La Plata, un bar al que va siempre a hablar de literatura y a jugar al ajedrez, y una noche de 1956 se oye un tiroteo, hay corridas, un grupo de peronistas y de militares rebeldes asalta al comando de la segunda división del ejército, es el comienzo de la fracasada revolución de Valle que va a concluir en la represión clandestina y en los fusilamientos de José León Suarez sobre los que Walsh realizará la denuncia en Operación Masacre.

Esa noche Walsh sale del bar con los otros parroquianos, corre por las calles arboladas y por fin se refugia en su casa que está cerca del lugar de los enfrentamientos. Y entonces narra. “Tampoco olvido que, pegado a la persiana, oí morir a un conscripto en la calle y ese hombre no dijo: ¡Viva la patria!, sino que dijo: No me dejen solo, hijos de puta”. Una lección de historia, pero también otra lección de estilo. Una vez más el desplazamiento que condensa un sentido múltiple en una sola escena y en una voz. Este otro conscripto que está ahí aterrado, que está por morir, es el que cristaliza una red múltiple de significaciones. Un movimiento que es interno al relato, otra elipsis, que desplaza hacia el otro la experiencia de la historia.

Walsh hace ver de qué manera podemos mostrar lo que parece casi imposible de decir. La literatura sería el lugar en el que siempre es otro el que viene a decir. “Yo soy otro”, como decía Rimbaud. El estilo sería ese movimiento hacia otra enunciación, una toma de distancia respecto a la palabra propia. Lo que yo llamaría el

deslizamiento, el desplazamiento, el cambio de lugar. Salir del centro, dejar que el lenguaje hable también en el borde, en lo que se oye, en lo que llega de otro. Un movimiento pronominal, casi una forma narrativa de la hipálage, un intercambio que me parece muy importante para entender cómo se puede llegar a contar ese punto ciego de la experiencia, mostrar lo que no se puede decir.

Podríamos hablar de extrañamiento, de ostranenie, de efecto de distanciamiento. Pero me parece que aquí hay algo más: se trata de poner a otro en el lugar de una enunciación personal. Traer hacia él a esos sujetos anónimos que están ahí como testigos de sí mismo. Ese conscripto que vio morir a su hija y le cuenta cómo fue. Ese desconocido, ese hombre que ya es inolvidable, en el tren, que dice algo que encarna su propio dolor, el otro soldado, el que muere solo, insultando.

La verdad tiene la estructura de una ficción donde otro habla. Hay que hacer en el lenguaje un lugar para que el otro pueda hablar. La literatura sería el lugar en el que siempre es otro el que habla.

En definitiva, la literatura actúa sobre un estado del lenguaje. Quiero decir que para un escritor lo social está en el lenguaje. Por eso si en la literatura hay una política, se juega ahí. En definitiva, la crisis actual tiene en el lenguaje uno de sus escenarios centrales. O tal vez habría que decir que la crisis está sostenida por ciertos usos del lenguaje. En nuestra sociedad se ha impuesto una lengua técnica, demagógica, publicitaria (y son sinónimos) y todo lo que no está en esa jerga queda fuera de la razón y del entendimiento. Se ha establecido una norma lingüística que impide nombrar amplias zonas de la experiencia social y que deja fuera de la inteligibilidad la reconstrucción de la memoria colectiva.

En The Rhetoric of Hitler's "Battle", escrito en 1941, el crítico Kenneth Burke ya hacía ver que la gramática del habla autoritaria conjuga los verbos en un presente despersonalizado que tiende a borrar el pasado y la historia. El Estado tiene una política con el lenguaje, busca neutralizarlo, despolitizarlo y borrar los signos de cualquier discurso crítico. El Estado dice que quien no dice lo que todos dicen es incomprensible y está fuera de su época. Hay un orden del día mundial que define los temas y los modos de decir: los mass media repiten y modulan las versiones oficiales y las

construcciones monopólicas de la realidad. Los que no hablan así están excluidos y esa es la noción actual de consenso y de régimen democrático.

Quizás el discurso dominante en este sentido sea el de la economía. La economía de mercado define un diccionario y una sintaxis y actúa sobre las palabras; define un nuevo lenguaje sagrado y críptico, que necesita de los sacerdotes y los técnicos para descifrarlo y traducirlo y comentarlo. De este modo se impone una lengua mundial y un repertorio de metáforas que invaden la vida cotidiana.

Los economistas buscan controlar tanto la circulación de las palabras como el flujo del dinero. Habría que estudiar la relación entre los trascendidos, las medias palabras, las filtraciones, los desmentidos, las versiones por un lado y las fluctuaciones de los valores en el mercado y en la bolsa por el otro. Hay una relación muy fuerte entre lenguaje y economía. En ese contexto escribimos y, por lo tanto, la literatura lo que hace (en realidad lo que ha hecho siempre) es descontextualizar, borrar la presencia persistente de ese presente y construir una contra-realidad.

Quiero decir que la literatura está siempre fuera de contexto y siempre es inactual; dice lo que no es, lo que ha sido borrado; trabaja con lo que está por venir. Funciona como el reverso puro de la lógica de la Realpolitik. La intervención política de un escritor se define antes que nada en la confrontación con estos usos oficiales del lenguaje.

Los escritores han llamado siempre la atención sobre las relaciones entre las palabras y el control social. En su explosivo ensayo “Politics and the English Language” de 1947, George Orwell analizaba la presencia de la política en las formas de la comunicación verbal: se había impuesto la lengua instrumental de los funcionarios policiales y de los tecnócratas, el lenguaje se había convertido en un territorio ocupado. Los que resisten hablan entre sí en una lengua perdida. En el trabajo de Orwell, se ven condensadas muchas de las operaciones que definen hoy el universo del poder. Pier Paolo Pasolini por su lado ha percibido de un modo extraordinario este problema en sus análisis de los efectos del neocapitalismo en la lengua italiana. Juan Goytisolo ha escrito

palabras luminosas sobre las tradiciones lingüísticas que se entreveran y persisten en medio de las ciudades perdidas. No me parece nada raro entonces que el mayor crítico de la política actual (uno de los pocos intelectuales realmente críticos en la política actual) sea Noam Chomsky: un lingüista es por supuesto el que mejor percibe el escenario verbal de la tergiversación, la inversión, el cambio de sentido, la manipulación y la construcción de la realidad que definen el mundo moderno.

Tal vez los estudios literarios, la práctica discreta y casi invisible de la enseñanza de la lengua y de la lectura de textos pueda servir de alternativa y de espacio de confrontación en medio de esta selva oscura. Un claro en el bosque.

Hay una escisión entre la lengua pública, la lengua de los políticos en primer lugar, y los otros usos del lenguaje que se extravían y destellan, como voces lejanas, en la superficie social. Se tiende a imponer un estilo medio –que funciona como un registro de legitimidad y de comprensión– que es manejado por todos los que hablan en público. La literatura está enfrentada directamente con esos usos oficiales de la palabra y por supuesto su lugar y su función en la sociedad es cada vez más invisible y restringido. Cualquier palabra crítica sufre las consecuencias de esa tensión, se le exige que reproduzca ese lenguaje cristalizado con el argumento de que eso la haría accesible. De ahí viene la idea de lo que funciona como comprensible. O sea, es comprensible todo lo que repite aquello que todos comprenden, y aquello que todos comprenden es lo que reproduce el lenguaje que define lo real tal cual es.

En momentos en que la lengua se ha vuelto opaca y homogénea, el trabajo detallado, mínimo, microscópico de la literatura es una respuesta vital: la práctica de Walsh ha sido siempre una lucha contra los estereotipos y las formas cristalizadas de la lengua social. En ese marco definió su estilo, un estilo ágil y conciso, muy eficaz, siempre directo, uno de los estilos más notables de la literatura actual. “Ser absolutamente diáfano” es la consigna que Walsh anota en su Diario como horizonte de su escritura.

La claridad como virtud. No porque las cosas sean simples, eso es la retórica del periodismo: hay que simplificar, la gente tiene que entender, todo tiene que ser sencillo. No se trata de eso, se trata de

enfrentar una oscuridad deliberada, una jerga mundial. Una dificultad de comprensión de la verdad que podríamos llamar social, cierta retórica establecida que hace difícil la claridad. “A un hombre riguroso le resulta cada año más difícil decir cualquier cosa sin abrigar la sospecha de que miente o se equivoca”, escribía Walsh. Consciente de esa dificultad y de sus condiciones sociales, Walsh produjo un estilo único, flexible e inimitable que circula por todos sus textos y por ese estilo lo recordamos. Un estilo hecho con los matices del habla y la sintaxis oral, con gran capacidad de concentración y de concisión. Walsh fue capaz “de decir instantáneamente lo que quería decir en su forma óptima” para decirlo con las palabras con las que definía la perfección del estilo.

El trabajo con el lenguaje de Walsh, su conciencia del estilo, nos acerca, y lo acerca, a las reflexiones de Bertolt Brecht. En “Cinco dificultades para escribir la verdad”, Brecht define algunos de los problemas que yo he tratado de discutir con ustedes. Y las resume en cinco tesis referidas a las posibilidades de trasmitir la verdad. Hay que tener, decía Brecht, el valor de escribirla, la perspicacia de descubrirla, el arte de hacerla manejable, la inteligencia de saber elegir a los destinatarios. Y sobre todo la astucia de saber difundirla.

Esas serían, entonces, las dificultades y la propuesta que nos permiten postular o imaginar las posibilidades de una literatura futura o las posibilidades futuras de la literatura.

CLASE 4

LA UTOPÍA

Escena del público invisible. Macedonio Fernández y la percepción distraída. La novela interminable y el problema de los finales. Arte conceptual, literatura potencial. Contra el realismo. Poética argentina. Conversación con Horacio González. Discusión abierta.

Muchas gracias, es una alegría que estén aquí, que hayan venido a la última clase de la serie de cuatro que hemos tenido. Como saben, todas han estado centradas en una pequeña escena que nos ha servido de punto de partida para una discusión sobre cuestiones que giran en torno a ella, pero también se abren a otras situaciones. Son escenas mínimas. La de hoy sucede en 1928, cuando Macedonio Fernández lee por radio una conferencia titulada Teoría de la novela. Macedonio comienza percibiendo inmediatamente la nueva situación que genera el hecho de hablar en un medio masivo como la radio, con las características que tiene ese medio. “Invisible, novelesco, quizás, inexistente, pero lo mismo querido auditorio”, dice Macedonio, y enseguida hace el chiste conocido sobre quiénes están y dice que si falta uno más no va a entrar, y agrega que, como no ve al auditorio, no sabe si debe esperar o no al último y al que está atrasado, por lo tanto puede dar por sentado que ya están todos. Así, jugando con esa escena en la que alguien habla para un público invisible, se hace cargo de la situación de la radio.

Por otro lado, la conferencia es un texto programático extraordinario porque Macedonio en cierto sentido define y sintetiza sus reflexiones sobre la novela, un género en el que él ha venido trabajando desde hace más de veinte años. Me parece también extraordinario que haya decidido leer ese texto por radio, lo que al mismo tiempo habla muy bien también de lo que sucede con las nuevas tecnologías cuando comienzan; en los inicios, son siempre mucho más democráticas, más amplias y están mucho más disponibles para la experimentación. Eso se ve claramente en el cine, en los primeros films y los primeros films mudos, y también se veía en el momento en que internet empezó; uno puede ahora recomponer ese comienzo, incluso el efecto que produjeron los primeros blogs. De modo que hay siempre un momento de creatividad inicial, cuando no se sabe muy bien cómo y para qué se puede usar una nueva tecnología.

Tenemos que empezar a historizar la relación con los medios técnicos y preguntarnos por las reacciones que producen en distintos momentos. Nosotros recordábamos hace un par de semanas la impresión que tiene Eduardo Wilde cuando conoce o

asiste a la primera experiencia de ver un grabador, un instrumento que puede grabar la voz, e inmediatamente piensa en la voz de los muertos y en el espiritismo. Y es muy extraordinario que en una de las primeras audiciones de radio en Buenos Aires Macedonio haya podido leer su Teoría de la novela. Piensen que 1928 es el año en que Bertolt Brecht y Walter Benjamin están elaborando una teoría de la radio y discuten con mucha intensidad las posibilidades que tiene ese nuevo medio, entonces muy novedoso, y empiezan a pensar algunas cuestiones que están muy ligadas a discusiones actuales. “Los medios van a necesitar mucho material”, discuten Benjamin y Brecht. ¿Y quiénes serán los artistas?, se preguntan. Serán los que puedan dotar de material a estos nuevos medios, que evidentemente, cuando se desarrollen, necesitarán un volumen de material muy amplio. Y sostienen entonces una discusión en torno al cine, a la radio, a cómo esos canales encuentran los dispositivos que les permiten mantener una producción continua.

Para conocer en qué estado estaba la radio en esa época en Buenos Aires, hemos mantenido una pequeña conversación con Carlos Ulanovsky. Eran los años en que comenzaban a venderse los primeros aparatos de radio, estábamos en los inicios. En un sentido, la radio es el primer medio de masas gratuito, uno compraba el aparato y disponía de él como quería. Es interesante saber que Radio Cultura, la emisora donde Macedonio leyó su conferencia, ya tenía algunos hitos en su haber: había retransmitido la pelea Firpo-Dempsey desde Estados Unidos, y diariamente anunciaba la hora exacta con un gong, cuando todavía no existía la hora oficial. Y si agregamos que José Ortega y Gasset, en su segunda visita a Argentina, dio también una conferencia por radio ese mismo año, tal vez no sorprenda tanto la lectura de Macedonio para ese público “quizás inexistente”, como lo definía.

MACEDONIO Y LA PERCEPCIÓN DISTRAÍDA

A partir de la difusión de este nuevo medio aparecen formas de atención y de escucha invisibles pero muy personalizadas. Marshall McLuhan, que ha sido uno de los primeros que ha pensado esta cuestión, señalaba ya que “la radio es una tecnología tan acentradamente acústica que reintroduce una forma de comunicación no lineal y más rica resucitando formas que existían antes de la imprenta”. De modo que la radio empieza a plantear problemas que nosotros encontramos hoy en la discusión sobre internet y la manera en que esa estructura lineal que la imprenta estableció como criterio de construcción del sentido, por el cual seguimos siempre una línea de signos que nos permiten entender lo que estamos leyendo, comienza a estar invadida e interceptada por formas simultáneas de construcción de la significación. En ese sentido, la crisis o la discusión sobre la estructura lineal en la lectura aparece en Macedonio de modo claro en los orígenes de su reflexión, incluso en su teoría de la novela, cuando empieza a hablar del “lector salteado”. Es decir, el lector que no mantiene esa tensión continua, sino que saltea y aparece allí donde nadie lo espera. Es un poco lo que decía Witold Gombrowicz: el novelista tiene que tener mucho cuidado porque trabaja durante mucho tiempo sobre una frase y pone todo el sentido en ella, y de pronto una mosca distrae al lector y el efecto se pierde. Es la idea de que uno se ilusiona con un lector que está siempre capturado por una serie, pero esa serie puede, desde luego, estar interrumpida por los azares, por las distracciones. Macedonio reflexiona sobre este lector que no sigue todas las indicaciones que el artista o el novelista le establecen como marco de lectura. Es lo que en la conferencia llama “el lector distraído” y que nosotros podríamos nombrar como “la percepción distraída”, la percepción en la que todos estamos inmersos porque es muy común que estemos leyendo y escuchando la radio, o que incluso estemos leyendo y tengamos la televisión encendida, quizá sin sonido; estamos siempre en situaciones donde la percepción está cruzada por distintos tipos de sistemas de señales, sistemas que en cierto sentido enriquecen, pero también

nos desvían del modelo clásico de la percepción intensa de una serie de signos.

Macedonio es uno de los primeros que, a partir de esta idea del lector salteado como alguien que interrumpe la narración, empezó a trabajar en su novela con la interrupción del hilo narrativo y con cierto tipo de restos, fragmentos de escenas que reaparecen, personajes que retornan, y se propuso construir su novela sobre la base de percibir a un lector que estuviese por momentos desatento, no solo pensando cómo atraerlo –cosa que no le interesaba tanto–, sino pensando cómo seguir esa desatención, qué criterios establecer para seguir la distracción. Esa novela, que ha sido la obra mayor de Macedonio y que lo acompaña toda la vida, es el Museo de la novela de la Eterna, un texto que empieza a escribir en 1904 y que nunca termina aunque deja una versión que entrega a Raúl Scalabrini Ortiz en una carpeta, que no hace mucho tiempo los herederos de Scalabrini Ortiz lograron encontrar. La última edición que se ha hecho del Museo de la novela de la Eterna, a cargo de Ana Camblong, es lo más parecido a lo que Macedonio imaginaba que iba a ser el libro en 1952.

LA NOVELA INTERMINABLE Y EL PROBLEMA DEL FINAL

Me interesa mucho esta idea de una obra que dura toda la vida de su autor; un modelo de relación con la escritura que podemos encontrar en Robert Musil o en Malcolm Lowry: el gran proyecto de Musil, El hombre sin atributos, una novela interminable que dura lo que dura la vida del autor, o los proyectos de Malcolm Lowry de escribir una continuación de Bajo el volcán, que se convierte en un mar de manuscritos que han sido luego editados fragmentariamente. Son novelas que no se plantean el problema del final o que tienen con el final una relación tan distorsionada respecto del modelo clásico de la obra elegante con un final que cierra su forma que ese desplazamiento empieza a generar un tipo de literatura que trabaja con la idea de que no hay final y que por lo tanto hay proliferaciones múltiples. Esto quiere decir que la literatura y la vida se empiezan a entreverar, porque la novela que se está escribiendo empieza a incorporar elementos que la van transformando en torno a las transformaciones que sufre el propio autor mientras vive. En el caso de Macedonio, es algo extraordinario; en los cuadernos y los papeles del archivo de Macedonio, uno puede ver que incluía fragmentos del proyecto del Museo de la novela de la Eterna acompañados por recetas de cocina –instrucciones para preparar una sopa y cuánto tiempo debía hervirla, por ejemplo– y ejercicios de gimnasia saludables, que debían ser intercalados en la novela junto con reflexiones filosóficas o reflexiones. Tengo la ilusión de que alguna vez podamos publicar todo ese material en el orden en que Macedonio lo estaba escribiendo porque él pasaba de una manera muy natural de la novela propiamente dicha a esas recetas del buen vivir o a formas de acostumbrarse a la luz del sol: una serie de cuestiones que hoy llamaríamos “el cuidado de sí”, muy en la línea con el modo en que Nietzsche reflexionaba sobre cómo ciertas costumbres alimenticias influían en los modos de pensar. Entonces, la novela tiene una estructura plural, que va incorporando no solo el proyecto mismo, sino momentos de la propia vida del autor y, en ese sentido, se convierte en un punto de referencia esencial en la literatura

argentina. Quizá sea la obra a la cual tengamos que volver a lo largo del tiempo con más intensidad, porque el sesenta por ciento todavía permanece inédito y es un proyecto que realmente no podemos menos que considerar extraordinario.

ARTE CONCEPTUAL, LITERATURA POTENCIAL

Macedonio anticipa una parte de ese proyecto cuando publica en Chile, en 1942, unos fragmentos del Museo… con el título, muy macedoniano, Una novela que comienza, una pequeña edición en la que ya se puede percibir claramente su intención: varios de los prólogos y el núcleo anecdótico del Museo… están ahí. Cuando, por fin, en 1967 se publica la primera edición integral en el Centro Editor de América Latina, con la colaboración de Adolfo de Obieta, el hijo de Macedonio, la novela aparece plateando su proyecto básico, que son cincuenta y seis prólogos; los prólogos anuncian el comienzo, pero ese comienzo nunca se da, los anuncios están acompañados de postergaciones continuas. Macedonio empieza allí a establecer esa especie de temporalidad propia: el anuncio y la postergación, la espera, elementos que van rodeando la situación de la lectura que no termina nunca de comenzar. Entonces, por un lado, está la noción de la espera, del texto deseado, la publicación siempre anunciada y postergada. Por otro lado, hay una serie de recomendaciones y fórmulas para los distintos modos en que la novela que se anuncia puede ser leída. Y, por fin, hay algo, sin duda muy actual y muy contemporáneo, que es postular un modo de hacer novelas o, si ustedes quieren, una máquina de hacer novelas. Es decir, no solo la novela es una novela, sino que también propone un dispositivo que permite reproducir y escribir otras novelas a partir de esa. En ese sentido, desde luego, Macedonio es un gran artista conceptual (nosotros decimos en broma que se anticipó a Marcel Duchamp, en Argentina siempre pensamos que lo mejor está acá y nos anticipamos a algo que tuvo su reconocimiento en otro lado); es muy Duchamp pensar lo novelístico más que la obra misma. El Museo… es eso: una reflexión sobre lo novelístico más que la escritura de una novela en sí misma. Y si es la escritura de una novela, es la escritura de una novela que pueden escribir otros; por lo tanto, es un tipo de trabajo que uno puede conectar con las investigaciones que en ese momento estaba haciendo Duchamp sobre el acto creativo en las artes plásticas, que ha producido el efecto que conocemos todos. Y como Duchamp estuvo en Buenos

Aires más o menos en esta época –pasó siete u ocho meses aquí– nos divertimos pensando que seguramente escuchó a Macedonio y que fue Macedonio en realidad quien lo influyó, porque la primera obra conceptual de Duchamp es muy macedoniana: puso un libro en la ventana de la pensión donde vivía en Buenos Aires para que la naturaleza, la lluvia y el sol lo fueran arruinando. Duchamp llamó a ese libro "el libro natural" y, si seguimos investigando, quizás lo encontremos en algún archivo de Macedonio…

Más allá de las influencias reales o de las coincidencias de proyectos artísticos muy contemporáneos, muy del siglo XX –y del siglo XXI, diría yo–, hay otro elemento que me parece que conecta a Macedonio con algunas de las experimentaciones literarias actuales: la idea de una literatura potencial. El artista crea modos de hacer, inventa formas más que obras para que otros puedan producirlas tomando esa forma y actuando como novelistas en el momento que quieran sin que eso suponga necesariamente ser novelistas profesionales. La noción de literatura potencial ha sido muy pensada en torno al grupo OuLiPo francés, donde están Raymond Queneau, Italo Calvino y Georges Perec; en torno a Cortázar, que sigue un poco el rastro de Raymond Roussel en la creación de una serie de mecanismos y procedimientos para escribir novelas; y por supuesto en torno a Macedonio y desde luego a Borges. La idea de Borges de que en lugar de escribir una novela hay que inventar el resumen de un libro que se da por existente es, desde luego, muy macedoniana. "Examen de la obra de Herbert Quain" es un texto al que podríamos llamar conceptual: no se escribe una novela, sino que se cuenta cómo podría ser esa novela. Juan José Saer tomó de ese relato la idea de una novela que se bifurca, que en el texto de Borges se llama April March. Si ustedes leen Cicatrices verán que los capítulos tienen siempre el nombre "Abril-mayo". Cicatrices es una novela donde también los acontecimientos se van bifurcando, son cuatro nouvelles que siguen la perspectiva de Herbert Quain de que todas las alternativas pueden ser realizadas. ¿Qué pasa si cuando el personaje llega para tomar un tren lo hacemos perder el tren, pero también lo hacemos tomarlo?, ¿y si cuando está en el tren conoce a una muchacha y se enamora de ella, pero también no la conoce y llega a destino rápido? Saer siguió ese plan y escribió Cicatrices, que puede ser entendida como la novela que aplica esta noción de literatura conceptual o de literatura potencial.

Son experimentos muy productivos y muy actuales, muy ligados a las discusiones literarias más contemporáneas, presentes en Buenos Aires. Me parece que Macedonio fue el primero o, si no el primero, uno de los que con más intensidad se hizo cargo de ese tipo de noción. Podemos poner algunos ejemplos. Uno se relaciona con la estructura anecdótica de la novela, que es muy sencilla. Un grupo de conspiradores va con el personaje central, llamado "el Presidente", a una estancia llamada "La Novela" (ahí, por supuesto, Macedonio está jugando con la idea de la tradición rural en la novela argentina, la novela rural como la gran manera de hacer novelas en ese momento). Reunidos, entonces, en la estancia "La Novela", tienen dos planes más o menos conspirativos y utópicos. Uno es intentar volver de la muerte a la vida a Elena, la mujer perdida que el Presidente amó y ama y cuyo olvido es imposible. El otro plan es conquistar la ciudad de Buenos Aires "para la belleza", lo que genera allí una serie de movimientos muy divertidos, como cambiar el nombre de las calles, modificar un poco la historia argentina (que no lo fusilen a Dorrego, por ejemplo, lo que, según estos conspiradores, haría la historia argentina un poco más amable), cambiar algunas fechas que no parecen pertinentes. Es decir, trabajar sobre la nomenclatura y la cronología de la ciudad. Todo eso está planteado en lo que podríamos llamar el elemento anecdótico básico del libro.

CONTRA EL REALISMO

Además hay dos cuestiones en la novela también muy contemporáneas. Una de ellas es llevar la novela a la realidad, la "novela salida a la calle", como la llama Macedonio. En el Museo… está el plan de que los personajes se presenten en una esquina de la ciudad y ejecuten escenas de la novela. Como hay una muchacha que vende empanadas, el Presidente y sus amigos estarían en la calle y ella vendería las empanadas a la gente que pasa. Nosotros muchas veces pensamos juntar a algunos actores amigos para que interpreten escenas de la novela en alguna esquina de Buenos Aires de modo que nadie supiera si lo que allí sucede es parte de la novela o de la vida cotidiana.

El otro gran nudo que tiene la novela es el experimento, la performance podríamos decir, la obra conceptual que Macedonio imagina con el plan de "Macedonio presidente". Como sabemos, Macedonio en 1928 planea postularse a presidente de la República con la hipótesis de que estadísticamente en Argentina es más fácil ser presidente de la República que farmacéutico porque mucha más gente quiere ser farmacéutico que presidente. Se junta entonces con un grupo de amigos, entre los que están Borges y mucha gente de la revista Martín Fierro, y empiezan esa campaña extraordinaria y absolutamente conectada con ciertas prácticas del arte actual, que consiste, por ejemplo, en dejar, en una biblioteca municipal de Buenos Aires, entre las hojas del volumen de El mundo como voluntad y representación de Schopenhauer, un papelito que diga "Macedonio presidente", de modo que el lector que lo encuentre sienta una zozobra extraña, se pregunte quién es Macedonio y se convierta, por lo tanto, en un elector filosófico que lo apoye. Parte del plan es producir alteraciones de la realidad: hacer cucharitas con papel plateado que se disuelvan cuando uno quiere revolver el café; bloques de mármol que parezcan terrones de azúcar para que cuando la gente quiera levantarlos se desconcierte con el peso; escaleras de escalones desiguales donde las personas queden un poco torcidas. Frente a esas alteraciones de la realidad, iba a

aparecer alguien que dijera: “Macedonio como presidente va a resolver este tipo de alteraciones” y de esa manera se va a conseguir que la realidad vuelva a su normalidad.

Todas estas cuestiones forman parte de lo que podríamos llamar esta programática de Macedonio, y todos nos sentimos muy cerca de las actividades que imagina. De todas maneras, la cuestión central de su poética de la novela es la discusión con el realismo, es decir, con la tradición central, la gran tradición del género. Al enfrentar la tradición del realismo, Macedonio está enfrentando la característica que identifica al género como tal. En ese sentido, para hablar de nuestra literatura podríamos contraponer a Macedonio con Manuel Gálvez, un muy buen escritor argentino contemporáneo de Macedonio, un gran escritor realista, un escritor profesional que vive de su literatura –creo que es el primer escritor novelista profesional después de Gutiérrez–, que escribe biografías y que escribe novelas y que, para escribirlas, hace ciertas investigaciones en la realidad; hace, por ejemplo, una investigación sobre las maestras y escribe La maestra normal. Entonces, mientras Gálvez intenta reflejar en sus novelas la realidad y espera que la realidad esté en la ficción, Macedonio busca la ficción en la realidad. Este es el punto a partir del cual podríamos pensar su postulación a presidente. En lugar de investigar de qué manera la realidad está en la ficción, cuáles son los elementos reales que uno puede leer en un texto de ficción, que es la gran tradición realista, Macedonio busca marcas y formas de funcionamiento de la ficción en la realidad y despliega un programa complejísimo con base filosófica respecto de qué significa toda esta cuestión, con un antecedente muy importante en el Quijote. Macedonio es un extraordinario lector del Quijote y, por lo tanto, la relación ilusión-realidad, muy presente en el libro de Cervantes, a él le parece que es el centro de la tradición novelística y que hay que investigar en esa dirección.

Esa poética que Macedonio desarrolla en esos años en secreto es casi lo que Borges luego difunde y simplifica con la noción de “literatura fantástica”. Borges recurre a una fórmula que en realidad no se corresponde con lo que él está haciendo. Lo que él hace es mucho más interesante que lo que en la tradición inglesa se conoce como literatura fantástica, que Borges tiene presente y se refiere a la tradición de los relatos de fantasmas o de vampiros, donde pasan

cosas más o menos extrañas. Pero Borges realiza una serie de operaciones completamente distintas, que están muy en la tradición de lo que Macedonio está postulando. Yo les hablaba la semana pasada de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, quizás el mejor texto de Borges, el primer texto importante de Borges, diría. Ese relato tiene toda la trama de la concepción macedoniana: un universo ficcional alimentado por una sociedad secreta que empieza a actuar sobre la realidad y a perturbarla. El modo en que la ficción, ese universo inventado, empieza a perturbar la realidad es un ejemplo más de lo que estamos tratando de definir con los términos de la poética macedoniana.

CORTÁZAR, ONETTI, MARECHAL

Me parece que la persistencia de esa poética está presente en las grandes novelas argentinas o en las grandes tradiciones narrativas del Río de la Plata. Rayuela de Cortázar, La vida breve de Onetti y Adán Buenosayres de Marechal son novelas conectadas con esta percepción de cómo funciona lo novelístico. Novelas que borran el límite de ficción y realidad y llevan lo ficcional a lo real. Ustedes recordarán que, en La vida breve, Arce, que ha perdido a su mujer o está en una situación de pérdida en relación con su mujer, escribe la historia de un personaje llamado Brausen que está inventando un lugar llamado Santa María, y luego Brausen va a Santa María y encuentra allí a Arce. Es decir, la novela termina con el viaje de Brausen a ese lugar inventado, que será el espacio donde luego Onetti construirá toda su ficción, y Brausen aparece varias veces nombrado como el gran autor de todo el mundo. Es decir, un elemento ficcional, construido ficcionalmente como el mundo ilusorio, utópico, de Santa María, se convierte en un lugar real al cual va el personaje y luego en la génesis de las novelas de Onetti.

Luego tenemos el Adán Buenosayres. En el libro de conversaciones con Alfredo Andrés, Marechal dice: “En mis charlas con Macedonio aprendí todo sobre el arte de hacer novelas”. Allí insiste mucho en reconocer la importancia que tuvo para él, que era un poeta, el pasaje a la novela acompañado por las conversaciones con Macedonio y por sus hipótesis. En Adán Buenosayres, uno de los personajes principales es Samuel Tesler, el filósofo barrial al que acompaña una banda de seguidores, que, como el propio Marechal dice, tiene que ver con el poeta Jacobo Fijman. Seguramente es así, pero nosotros también podemos ver en él ciertos rasgos que podríamos identificar con Macedonio. Y luego está el Cuaderno de Tapas Azules, que permite a los personajes, a través de un ombú, descender a ese mundo un poco infernal, ficcional, salir de Buenos Aires para ir a parar a un universo utópico, imaginario, como un universo visible.

Quizás Rayuela es la novela que lleva más lejos la propuesta de Macedonio, citado muchas veces en el libro. Me parece que el personaje de Morelli, el novelista que tiene una serie de hipótesis sobre lo novelístico y que está escribiendo una novela interminable a la que no logra nunca ponerle fin, es una alusión a Macedonio Fernández y a su relación con el género. Y el "tablero de dirección", que propone distintas lecturas posibles de la novela, se relaciona con el lector salteado de Macedonio Fernández. Otra vez tengo que decir que no hablamos de influencias; hablamos de conexiones, redes, pensamientos que, con distancia y desde lugares diversos, están tratando de enfrentar el mismo tipo de problemas. Entonces, desde luego, el tablero de lectura de Cortázar, con las indicaciones para que el lector avance salteando capítulos y no de una manera lineal, tiene mucho que ver con las hipótesis de Macedonio en los prólogos del Museo… Y lo que identifica estas novelas, sobre todo al Adán Buenosayres, a Rayuela, al Museo de la novela de la Eterna y a las ficciones de Borges, es la idea de la novela o del relato como una enciclopedia de saberes y de ficciones, relatos donde el elemento narrativo empieza a estar muy ligado a la circulación de ciertos saberes y a los efectos que estos múltiples saberes pueden producir en distintos ámbitos. Esta idea de la novela como enciclopedia, para decirlo en relación a la tradición clásica, en lugar de responder al modelo Madame Bovary, responde al gran modelo Bouvard et Pécuchet de Flaubert: la idea de la novela como gran enciclopedia de saberes que va a influir sobre todo a la literatura del siglo XX, incluido Joyce. La novela se aleja de ese modelo realista donde la estructura narrativa está muy controlada y entra en un sistema donde el final es totalmente aleatorio y lo que hay son acumulaciones, distintos registros, redes de lecturas múltiples. Luego, siempre hay conspiraciones en estas novelas, grupos que son pequeñas sociedades secretas: el Club de la Serpiente en Rayuela; el grupo que rodea a Samuel Tesler en Adán Buenosayres; los aliados del Presidente en el Museo…

Habría que agregar que también hay algo –y con esto terminamos la presentación de la complejísima postura de Macedonio sobre la novela– muy tanguero en estas novelas argentinas, algo muy en la tradición del tango sin que podamos hablar de una relación directa de influencia –y podríamos incluir otras novelas en la serie, como Los siete locos y Sobre héroes y tumbas–. En todas pasa algo

parecido a lo que ocurre en los tangos en su origen. El primer tango con letra, el primer tango que canta Gardel, Mi noche triste, de 1917, incluye la frase –yo diría que es el incipit inaugural– "percanta que me amuraste". Es el comienzo del tango, la mujer lo deja "en lo mejor de la vida". La pérdida de la mujer genera una especie de filósofo barrial desengañado que mira al mundo como un lugar atroz, lleno de maldades y falto del sentido de la lealtad. Al mismo tiempo que la pérdida produce en el sujeto una mirada escéptica sobre el mundo, lo pone en un estado de lucidez muy particular que le permite percibir el universo –ya sea el barrio o el paraíso perdido, estructuras básicas que se repiten siempre– como una totalidad cerrada. Es un modelo de filósofo –un filósofo popular– que solo se genera luego de la pérdida que perturba la vida cotidiana y la vida doméstica tranquila, produciéndole una especie de corte metafísico y una percepción totalizadora. Yo digo un poco en broma que Cambalache es "El Aleph" de los pobres, porque en Cambalache pasa lo mismo que en "El Aleph". Beatriz Viterbo abandona a Borges, se muere, y entonces él ve el universo entero en ese punto secreto que está, como sabemos, en el sótano en la calle Garay. No habría Aleph si no hubiera habido pérdida de la mujer; no habría el cambalache donde todo está amontonado como en "El Aleph" si el filósofo de Discépolo no fuera alguien que tiene una herida en el corazón, porque la deslealtad de la mujer es un modelo de la deslealtad moral del mundo. No es que estemos de acuerdo con esa mirada, todos leemos allí la doxa, pero me parece que hay una conexión particular entre la pérdida de la mujer y la percepción filosófica. En el caso de Arlt es la pérdida de Elsa, que se va con el capitán, lo que lleva a Erdosain al Astrólogo y a la construcción de un universo casi fantasmático; en Rayuela es la pérdida de la Maga para Oliveira; en Adán Buenosayres es el caso de Solveig, que deja a Adán por Negri, un ingeniero malvado, positivista, luego de que él le ha llevado a la muchacha el Cuaderno de Tapas Azules para que lo lea, pero ella se pone a coquetear con Negri y el paso siguiente es que todos emprenden el descenso al infierno. Lo mismo pasa en Sobre héroes y tumbas con Alejandra y el "Informe sobre ciegos", un universo en el que podría encontrar una respuesta a la situación de pérdida. En el caso de Macedonio, el gran tema de su obra es la mujer perdida y la mirada melancólica, alegórica que esto genera y por lo tanto la percepción filosófica.

MACEDONIO FERNÁNDEZ Y EL HERMETISMO

Conversación con Horacio González

*

Ricardo Piglia: Muchas veces hemos discutido con Horacio González qué tipo de escritor es Macedonio Fernández y hemos conversado sobre la posibilidad de encontrar parentescos con otras figuras de la cultura argentina que tienen la aspiración o la tentación del hermetismo, una aspiración que no es solamente una cualidad del margen, sino un determinado tipo de relación con el lenguaje, con la reflexión. Macedonio es un gran lector de la literatura española del Siglo de Oro, entonces trabaja con una sintaxis por momentos un poco hermética o quizás complicada. Hay también un aura alrededor de esta cuestión. En ese sentido, Horacio, recordabas una carta del hijo.

Horacio González: Recuerdo una carta que me persigue, una carta que el hijo de Macedonio, Adolfo de Obieta –hay que decir que lo extrañamos–, le escribe a su padre mientras visita Concord, la ciudad que visitaron tantos argentinos, comenzando por Sarmiento a finales del siglo XIX para conocer a Emerson, el gran filósofo estadounidense que influyó decisivamente en Latinoamérica y también en Macedonio. Obieta le dice desde Concord –que aún tiene calles de tierra–: "Yo sé, padre mío, que hubieras querido ser comprendido". Esa frase siempre me resultó una puntada que acompaña toda la lectura de Macedonio porque da la impresión de que el precio de lo que describías en relación con sus acciones para ver ficción en la realidad era cierto hermetismo o cierto juego con el lector que lo obligaba, incluso, a la propia disolución de lo

que estaba haciendo, en términos de la relación escritor-lector, al intercambiar esos lugares y someterlos a un sacrificio muy profundo. La frase que aparece en la carta debe remitir a alguna conversación muy reservada que Macedonio tuvo con su hijo. El deseo de ser comprendido es un deseo muy profundo de cualquier escritor y el precio de lo que él hacía ponía cierto obstáculo en esa comprensión.

RP: Conocía la carta; uno encuentra allí una suerte de complicidad entre el padre y el hijo sobre una cuestión delicada. Podemos pensar en otros escritores que están en el borde de algo más o menos hermético; José Lezama Lima, para poner un ejemplo en nuestra lengua. Habitualmente la cuestión del hermetismo forma parte de una poética. En el caso de Macedonio, pareciera que tiene que ver con los límites a los cuales intenta llegar. Me cuesta mucho verlo como un obstáculo, como una imposibilidad, una dificultad o algo que él no puede resolver; sería más bien algo que él no puede hacer de otro modo.

HG: Si insistimos en llamarlo "obstáculo", sería solamente para pensar que solo es posible trabajar en el obstáculo, a propósito del obstáculo o dentro de un obstáculo, como lo revela su enorme juego con los objetos del mundo a los que se les podría perfectamente aplicar la consideración que hiciste sobre la ficción; también está la filosofía en esa realidad de objeto. Sería un modo filosófico de establecer en la tradición argentina –inexistente, por otro lado, hasta que lo toma Macedonio– el viejo tema del ser y la nada; dónde está la nada. Es inútil leer en Macedonio lo que leeríamos antes o después, en el siglo XIX o el siglo XX, bajo esa misma consideración, "el ser y la nada". Pero en Macedonio esa cuestión está en todo lo que suponen los objetos de uso cotidiano en cuanto a que pensamos que pueden llegar a fallar. Por ejemplo, el encendedor que falla, la lapicera a la que se le acaba la tinta, los tónicos capilares que suelen fallar –todos objetos que se habían inventado en la época de Macedonio–, la asistencia odontológica sin dolor.

Todos esos ejemplos lo llevan a la falla del objeto y de ahí extrae su idea de la nada. Y también se puede contrastar –me pareció poder decir, pensando en si sustituyéramos la idea de ficción por la idea de filosofía– la idea antagónica de la nada, que es la del ser. Ahí también Macedonio procede buscando otro objeto, que ya no es el encendedor o la hebilla o lo que encuentre como objeto irrisorio de la vida real, sino el zapallo, el famoso caso de "El Zapallo que se hizo Cosmos", el relato de Macedonio. Ahí, tratando a los objetos, introduce la risa. Es difícil saber de dónde saca esa risa que tantos filósofos vieron como el objeto más preciado del filosofar; la risa es quizás la contraposición al obstáculo. El hacer reír –siempre hace reír Macedonio cuando se cuentan sus chistes– es quizás su modo de filosofar viendo filosofía en un zapallo que, además, es un zapallo habitual: crece en el Chaco, en un momento crece tanto que desde él se puede ver Montevideo, empieza a devorar cosas, lo quieren atar con cables y no se puede, en cierto momento está amenazando Australia y la Polinesia. Pero lo más interesante del zapallo es que el cosmos –que por momentos es antagónico al zapallo y sería la forma del orden– quiere combatirlo de un modo un poco inútil y decide, finalmente, que sería bueno ser parte del zapallo. El zapallo, efectivamente, sigue creciendo y devorando todo y toma formas diversas, de un buque, por ejemplo, o de una isla; por lo tanto, es lo contrario de la nada, es un conjunto de sucesos transformistas de carácter maravilloso; es, por cierto, el propósito de devorar toda la materia; es la construcción del ser, que sería el zapallo y su cáscara, como se dice en el cuento. Y la pregunta final, o, si no la final, por lo menos la pregunta que desbarata toda la consideración del ser con lo que hoy cualquier filósofo del ser llamaría la "falla interna" o el "significante vacío"; y la desbarata porque, después del zapallo hacer su tarea de ser toda la materia, o sea, de convertirse en todo lo existente y ser él mismo el cosmos, dice algo así como: "Sin embargo, nunca sabremos si una persona o yo estoy viviendo dentro o fuera del Zapallo". Y esa duda final sobre si queda algún objeto fuera del zapallo, y si ese objeto es una conciencia, lleva finalmente a la capacidad de reiniciar el mundo fuera del zapallo. Todas estas consideraciones, sin duda, pueden transponerse a la gran filosofía contemporánea,

solo que están hechas con elementos que provee un mundo real sobre el cual un filósofo profesional, o aun un filósofo no profesional que tenga aspiraciones de exponer el idioma filosófico, no se hubiera detenido.

RP: Me parece muy importante esta relación con los objetos y con lo cotidiano en Macedonio, en el ámbito de la reflexión o de la construcción poética, ficcional. Uno podría también entender ese movimiento de no tener nada o encontrar la nada ahí donde algo no funciona, y luego ese pasaje a algo que invade todo y que, por lo tanto, puede entenderse como el todo, el ser, el cosmos, como la dinámica de la pérdida y la mirada melancólico-alegórica que empieza a encontrar el universo como una totalidad, el Aleph, digamos. Un lugar donde está todo…

HG: "El Aleph" tiene seguramente una resonancia de "El Zapallo que se hizo Cosmos".

RP: Seguramente que sí.

HG: El tema Borges-Macedonio es muy difícil porque Borges lo trata como un autor de grandes expresiones orales. Se lo saca de encima con una gran biografía.

RP: Por supuesto que también somos todos un poco deudores del modo en que Borges ayudó a construir a Macedonio como filósofo.

HG: Absolutamente, pero al mismo tiempo, en esa biografía,

que es extraordinaria y fundamental, hace una crítica de una… no diría ligereza, pero sí de una radicalidad enorme porque dice algo así como "sin embargo, había que comenzar a escribir, había que terminar con el sistema de los prólogos, del prólogo, el prólogo, que llevaría a una regresión infinita". "Sin embargo, había que comenzar a escribir". Seguramente tendríamos que pensar que él se atribuye la tarea de haber comenzado lo que Macedonio no pudo.

RP: Hay algo de eso. Hay algo de normalizar a Macedonio con el estilo extraordinario de Borges; algo de tomar el universo macedoniano y hacer una microscopía, pequeños fragmentos de esa especie de dinamita que sería el pensamiento de Macedonio, y lograr lo que ha logrado Borges con eso. Al mismo tiempo, cuando uno tiene acceso a la escritura de Macedonio, gracias al modo en que Adolfo de Obieta conservó todos los materiales de su padre, se da cuenta de que Macedonio ha escrito muchísimo más que Borges. Entonces no es cierto que no hubiera una escritura ahí, no es cierto que hubiera solamente oralidad; el problema es que la poética de la escritura de Macedonio nos lleva a la pregunta del hijo. Mientras que Borges abandona ese momento macedoniano de su escritura, que está en "Sentirse en muerte", un texto recuperado en Historia de la eternidad.

HG: Y también en "Nueva refutación del tiempo", en Otras inquisiciones.

RP: Es un texto que les recomiendo que lean, tiene una prosa muy macedoniana, una especie de situación metafísica a la que Borges vuelve siempre. De modo que él anduvo por esos caminos, pero en un momento tomó una decisión que más tarde asoció con dejar de ser barroco, con abandonar esa especie de metafísica de la orilla y avanzar en otra dirección. Esa relación todavía está abierta para la discusión.

HG: Es interesante llamar "metafísica" al análisis de la vida cotidiana, cambia la palabra totalmente de lugar y la fusiona con las grandes corrientes de la filosofía contemporánea.

RP: Habría también un desprendimiento o una actitud que todos admiramos en Macedonio que lo vincula con algunas grandes figuras de la ética contemporánea. Uno puede poner muchos ejemplos, puede poner a Tolstoi o puede poner a Wittgenstein, personas que se retiran de cualquier tipo de relación de propiedad, que dejan de lado aquello que organiza el sistema social. Tolstoi decide despojarse de sus propiedades, e incluso de la literatura misma; Wittgenstein en un momento dice: "Dejo la filosofía y me convierto en jardinero"; Macedonio, por su parte, inicia una especie de retiro cuando abandona su casa y su profesión para vivir en pensiones, como dice Borges, a menudo solo le gustaba tocar un poco la guitarra y recibir a los amigos. Son momentos donde la ética parece llevar a cierto abandono de lo que podríamos considerar las propiedades personales, la escritura personal; cuestiones que habría que tomar más en serio y que ponen a Macedonio en un punto de referencia ético siempre muy admirable.

HG: Las cartas con la familia Bosch, unos coroneles radicales de la vasta saga de la insurrección radical –que ya nadie recuerda demasiado, sobre todo los radicales– son emocionantes porque da la impresión de que empieza a hablar en serio de la conspiración, dado que los radicales conspiraban y de hecho hay varias insurrecciones radicales a principios de los años treinta, una de las cuales fue la de los hermanos Bosch. En una de las cartas con Roberto Bosch anuncia de qué modo efectivamente debe conspirar para retomar el poder. Pero lo cierto es que los radicales estaban conspirando en serio.

RP: Claro. En la versión que tenemos de las obras completas –un poco incompletas–, hay algunas intervenciones interesantísimas de Macedonio en relación con la política práctica. La teoría del millón de lotes, por ejemplo. Él decía: "La Argentina se arregla en el momento en que podamos tomar a las tierras fiscales y conseguir un millón de lotes", y empieza a desarrollar la idea de cómo se haría con ese millón de lotes para permitir que la gente tuviera su casa. Son planes más o menos anarquistas pero muy conectados con situaciones reales. De manera que hay distintos modos de entender la práctica de Macedonio en relación con la política, con la filosofía, con la literatura.

HG: Cuando anuncia el brindis a Marinetti, el poeta italiano, tiene muy clara conciencia de que tiene que establecer una diferencia con él; y lo hace a propósito del tema del Estado declarando su nulidad, que era la forma más segura de oponerse a Marinetti. Pero más allá del tema del Estado sabe muy bien que no debe hacer una concesión ahí.

RP: Al fascismo de Marinetti.

HG: Al mismo tiempo, más o menos en esa época –voy a agregar otro ejemplo del plan que comentaste para su campaña electoral– propone la "salivadera oscilante", que también merecía que alguien estuviera al lado para decir: "Esta salivadera oscilante que desafía la puntería de cualquier salivador puede ser arreglada por el presidente Macedonio".

RP: Con esto vamos a terminar la conversación que fue una navegación preliminar en el archipiélago Macedonio Fernández. Muchas gracias, Horacio.

* Horacio González nació en Buenos Aires y falleció en la misma ciudad en 2021. Fue sociólogo, ensayista y narrador. Ejerció la docencia universitaria desde 1968. Fue director de la revista El ojo mocho. Entre 2005 y 2015, se desempeñó como director de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Entre su vasta obra ensayística se destacan El filósofo cesante (1995), Arlt (1996), Paul Groussac (2007) y Filosofía de la conspiración (2004). Fue compilador de Historia crítica de la sociología argentina (2009). Publicó las novelas Besar a la muerte (2014) y Redacciones cautivas (2015).

DISCUSIÓN ABIERTA / DIÁLOGO CON EL PÚBLICO

Ricardo Piglia: Podemos empezar a conversar sobre lo que ustedes consideren interesante para discutir, concentrándonos en Macedonio Fernández o en algunas cuestiones que lo rodearon en la clase de hoy.

Público: Mi pregunta está vinculada con los temas que discutió con Horacio González y se relaciona con el concepto de alegoría de Walter Benjamin en El origen del drama barroco alemán. Como la alegoría fue un punto tratado en torno a Macedonio, en torno al problema de la ficción y la relación con la realidad, de alguna forma como dispositivo vinculante para producir sentido, la pregunta es si esa figura no iría de la mano y, a la vez, en algunas acepciones, en contra de la noción del barroco de querer ser claro, de querer ser entendido.

RP: La alegoría produce ciertos inconvenientes cuando se la discute en relación con la novela porque uno puede pensar en novelas o relatos relativamente alegóricos, como los de Kafka. Algunos piensan que Kafka no pudo nunca terminar sus novelas porque es difícil escribir una alegoría de la dimensión que él quería dar a sus relatos. En ese sentido, establecería una distinción. Por un lado, estaría la novela que tiene en sí misma una alegoría, que es toda ella una alegoría; por otro, la intervención de cierta mirada alegórica en el interior de una novela. En el caso de Macedonio Fernández, los nombres son alegorizantes: crean al personaje, pero sostienen un concepto más amplio. El Presidente es un personaje, pero también representa al presidente, una función más abarcativa. También en Arlt los nombres son alegorizantes: el Hombre que vio a la Partera o el Rufián Melancólico. Entonces, hay un tipo de

procedimiento alegórico que funciona en la novela como elemento temático, personajes que uno puede encontrar en Macedonio con bastante claridad. A mí me parece que eso se vincula con lo que, para decirlo rápido, llamamos "la mirada melancólica", que yo creo que es la mirada del héroe de la novela, pero esta sería otra historia porque la novela siempre cuenta la historia de una decepción. A mí me hubiera gustado –si ustedes me perdonan– que el Quijote hubiera muerto en una batalla y no convertido en un señor que acepta el peso de la realidad y ha perdido esa locura que lo constituyó en el héroe que fue. Muchas veces en la novela el héroe pierde la ilusión y eso por momentos tiene una carga alegórica, su vida es como una alegoría de la lucha contra la sociedad y los valores caballerescos. Las novelas muchas veces cuentan la decepción del héroe, entonces hay una tensión ahí con la mirada melancólica –tal vez alguien haya encontrado un nombre más preciso para no dejarnos invadir por el fantasma psicoanalítico–, una tensión entre melancolía y alegoría si seguimos la imagen que Benjamin trabaja en El origen del drama barroco alemán. También el barroco es asociado por Benjamin con la pérdida, con la mirada sobre las ruinas, la mirada melancólica, la muerte que está allí como si fuera un lugar desde el cual lo que se ve no pueda ser narrado de una manera lineal porque hay tiempos diversos y situaciones muy complejas. No me cabe ninguna duda de que este sería también un modo de pensar a Macedonio Fernández, dado que él insiste mucho en el hecho de la pérdida de la mujer, de Elena Bellamuerte, como el punto de partida de su relación con el mundo.

Por otra parte, está lo que podríamos llamar la exigencia del periodismo –pero también de la crítica literaria– de ser claro, una cuestión que en Argentina tenemos que discutir intensamente. La exigencia de ser claro muchas veces es la exigencia de ser idiota más que claro, de tratar de decir las cosas del modo más superficial posible para lograr, entonces, un tipo de comprensión hecha de lugares comunes, de estereotipos. Las escrituras complejas son siempre consideradas ajenas al interés general, y sobre este asunto hay discusiones a las que Borges y Bioy Casares muchas veces han colaborado. Si, después de leer lo que Borges y Bioy Casares

conversan sobre la necesidad de ser atento con el lector, uno lee "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", no entiende muy bien lo que quieren decir. Pero sí lo entiende si lee buena parte de las novelas de Bioy Casares; sin ninguna duda él está tratando de ser amable con el lector escribiendo esas historias. Pero en La invención de Morel no encuentra ese tipo de atención con el lector y mucho menos en Plan de evasión, las mejores novelas de Bioy. La idea de que el escritor, el filósofo, el intelectual, el profesor –cualquier sujeto que trabaje con algún tipo de transmisión de ciertos saberes– o de que ciertas ficciones tienen que amoldar su lenguaje a una especie de media social es muy antipática. En ese sentido, Macedonio es un punto de referencia, más allá de que esa noción de comprensión, que traía muy bien hoy Horacio González, tenemos que pensarla como algo más profundo. La misma problemática tenía Wittgenstein cuando le dio el libro a Russell y le dijo: "Ni usted lo entiende, nadie va a entender esto que yo estoy escribiendo". Allí está presente la idea de que hay algo que parece difícil que los demás comprendan. Pero lo cierto es que, si uno se piensa en cómo se ha divulgado ese conocimiento y de qué manera funciona, Wittgenstein hoy es más claro que nunca. En el caso de Macedonio, espero que en algún momento estas dificultades, que son, como bien dijo Horacio, el tema sobre el cual trabaja, se alineen un poco.

Público: Quería preguntarle si es posible establecer alguna relación entre Macedonio y Sarmiento por el hecho de que uno fue presidente y el otro quiso ser presidente. Y también, en relación con la literatura utópica que podemos asociar con Macedonio, si se puede pensar el Facundo como un texto utópico, un proyecto utópico de Sarmiento.

RP: Si uno tuviera que pensar la historia de la literatura argentina de una manera un poco rápida y esquemática, podríamos decir que Sarmiento con el Facundo instaura una forma de hacer literatura en Argentina que dura todo el siglo XIX, una tensión con la política que culmina con el propio Sarmiento como presidente de la República. Macedonio podría ser el punto de partida de la literatura, en el sentido de que la

literatura encuentra ahí un espacio propio donde los elementos que en el siglo XIX funcionaban como decisivos parecen haberse invertido. Es, al menos, el que reflexiona sobre la autonomía de la literatura y sobre las relaciones de la literatura con el Estado y con la política. Su postulación como presidente podríamos tomarla, desde luego, como una réplica irónica del otro gran presidente que tuvo Argentina. Sarmiento y Macedonio serían los dos grandes presidentes en la literatura argentina. En relación con la segunda pregunta, si hablamos de la utopía en Macedonio, podemos distinguir dos formas de la utopía. La primera utopía es vencer a la muerte, recuperar al amor perdido. Y las segundas utopías son esos proyectos que a veces son reales y a veces simplemente están contados en la novela. Siempre hay un horizonte utópico en Macedonio y ese horizonte parece tener mucha fuerza en la literatura argentina.

Público: Me interesaba vincular lo que hablabas con Horacio González sobre el carácter oral en las novelas de Macedonio Fernández y las referencias iniciales al lector salteado, el lector distraído.

RP: Es interesante la cuestión. En principio, si uno sigue el pensamiento de McLuhan acerca de que la radio estaba produciendo alteraciones en lo que había sido la organización a la Gutenberg –pensamos que la linealidad es la construcción del sentido y todo lo que la altera nos molesta un poco–, la oralidad sería justamente la etapa en la que la linealidad no funcionaba. Yo veo en la prosa de Macedonio muchos elementos de la oralidad, una oralidad muy particular, no solo porque Borges insiste mucho en la característica extraordinaria de la conversación con él, sino por su prosa barroca, un tipo de prosa que tienen algunos escritores vinculados a la oralidad. Si uno lee a Juan Rulfo o ciertos textos de William Faulkner, encuentra un ritmo, una construcción oral de la frase que sintácticamente es un poco difícil de cerrar y no se puede releer. En Macedonio parece haber un intento, quizás no deliberado, de manejarse con una sintaxis o un ritmo que

recuerda ciertos elementos de la oralidad.

Público: Más allá de que Macedonio Fernández sea un punto de partida de la literatura argentina, por lo menos para el siglo XX, y podamos conectarlo con muchos autores hacia adelante, me gustaría pensar si es posible vincularlo con autores anteriores, con Eduardo Wilde y la generación del ochenta, por ejemplo, en relación con la oralidad, con la teoría de la percepción, con el humor.

RP: Un dato que podríamos tomar como un punto de partida para pensar esta cuestión es que Wilde es el único escritor al que al principio Borges valora de lo que podríamos llamar el gran momento de los ochenta –y Borges ha conversado mucho sobre estos temas con Macedonio–. No le interesa Mansilla, no le interesa Cambaceres, solo le interesa Wilde, quizás por esta mezcla de ironía y precisión que hay en sus textos y también por la forma o los elementos fragmentarios. Es un escritor muy interesante Wilde, y produce algo muy disruptivo en la literatura argentina del siglo XIX. Hay que pensar siempre a los escritores de la generación del ochenta en sus relaciones con la política y con el Estado. La relación con la política es siempre bastante específica; Miguel Cané, por ejemplo, fue el que implementó la siniestra Ley de Residencia. Con Wilde también se dan esas situaciones propias de la cultura argentina –fue ministro del Interior, por ejemplo–, pero cuando empezamos a leer lo que escribía nos encontramos con algo disruptivo, un tono, una cierta gracia, un don diría, que uno nota de inmediato cuando lee sus crónicas. De cualquier modo, es difícil saber qué autores o textos de la literatura argentina leía Macedonio. Sabemos que tiene ciertas relaciones con autores a los que envía sus libros y posiblemente tenía otras, pero es muy difícil encontrar signos de las lecturas de Macedonio de literatura argentina. Incluso ni siquiera hay, que yo sepa, efectos de Borges en Macedonio como para que uno diga "leyó tal libro o leyó tal cosa de Borges y tomó nota de eso". Son cuestiones todavía abiertas.

Público: Durante la charla de hoy usted habló de una dimensión trágica en Macedonio –la pérdida de la mujer amada–, pero también se mencionó la cuestión del humor. También Marechal o Cortázar recurren al humor. Me gustaría partir de Macedonio como figura trágica, pero a la vez humorística, para pensar la cuestión del humor en la literatura argentina.

RP: Hay una presencia fuertísima en la tradición que muchas veces tiene las características a las que aludía Horacio González, la ironía, por ejemplo, que entra en función de un obstáculo. Habría que hacer una arqueología de los chistes en la literatura argentina, armar la gran serie de la "cachada" de la que habla Macedonio, para ver a quién o a qué se refieren. En el caso de la novela como tal, el elemento central del género –esto lo ha dicho Lukács y se ha repetido muchas veces– es la ironía; el narrador mira las ilusiones del héroe con ironía porque él ya ha pasado por ahí y no confía en las ilusiones que el héroe mantiene y que le dan a la vida una significación. Es un poco lo que pasa en el Quijote. Hay siempre algo irónico en la forma misma del género novela. A mí me gusta mucho la noción de la cachada o la noción del "titeo", que David Viñas rescató de la tradición del ochenta. Habría que establecer ahí una serie de matices, hacer una suerte de clasificación o, mejor, de organización para ver dónde aparecerían esos sistemas de producción de humor o de ironía: la cachada, el titeo, la cargada, una serie de fórmulas que funcionan en la tradición conectadas con la broma. Arturo Cancela es otro escritor que uno podría asociar con esta poética de Macedonio, también con un uso de la ironía notable.

Público: En la clase de hoy estableciste relaciones entre la novela de Macedonio y varias novelas más, y cortaste la serie, creo, en Sobre héroes y tumbas. Quería preguntarte, obviamente dejando de lado a César Aira, qué otro legado o

referencia podés establecer entre Macedonio y la última narrativa y la conexión con las nuevas tecnologías.

RP: Me parece que Aira está trabajando mucho con la idea de la literatura potencial y la posibilidad de hacer novelas, no se sabe si sus textos son novelas o también productos que ayudan a proponer cómo sería la novela misma. Podríamos también pensar en Héctor Libertella, quizás el más conectado con Macedonio en relación con cierta aspiración hermética muy presente en su prosa; es un gran escritor y por otro lado muy lector de la novela de Macedonio. Tenemos estos dos escritores, y quizás podríamos buscar algunos otros. Yo tiendo a ver la presencia de Macedonio en aquellos escritores que tienen una voluntad de experimentar, más allá de los resultados que esto pueda producir. La voluntad de experimentar es un elemento básicamente macedoniano, que Borges en un sentido hereda, y también estos escritores. Cuando decimos "voluntad de experimentar", queremos decir tratar de no repetir las novelas que ya se han escrito o ver si es posible escribir algo que sea relativamente distinto a lo que se ha escrito hasta el momento, algo que no es muy posible pero tampoco imposible. Esa voluntad siempre es mejor que repetir la fórmula.

ENSAYO 4. UN LAPSUS DELIBERADO

Un lapsus deliberado. Herencia cultural. Lo nacional es un modo de leer. La literatura fuera de lugar. El problema de la traducción. El escritor argentino y la tradición. Lugares de enunciación. Tres tradiciones interpretativas.

LECTURAS DESPLAZADAS

Volvamos al comienzo, qué significa el adjetivo argentina en relación a la novela. Me gustaría referirme a la conferencia que Borges da en 1951 en el Colegio Libre de Estudios Superiores, que era una institución que habían creado los opositores a Perón, un poco con el modelo del College France o el Colegio de México, un lugar que no es universitario, pero que tiene un alto nivel, que Perón después cerró, por supuesto. En 1951 Borges dicta esa conferencia que es muy importante porque sintetiza su concepción de las relaciones entre literatura y nación. Hay un trabajo de Daniel Balderston sobre los cuadernos donde él escribió varias versiones de esa charla, pero después la improvisó y lo que nosotros leemos es la versión taquigráfica de la sesión. Ahí Borges da una hipótesis muy ligada a esta cuestión de los modos de leer como autónomos en relación a los textos. La tesis central es que hay una serie de literaturas secundarias y desplazadas de las grandes corrientes europeas que tienen la posibilidad de un manejo irreverente de las grandes tradiciones culturales a las cuales no pertenecen y ahí coloca a la cultura judía, a la tradición irlandesa y a la literatura argentina. Borges parece haber encontrado en Thorstein Veblen el germen de la idea de las tradiciones y las culturas laterales. En 1959, a propósito de la muerte de Alfonso Reyes, dice: “Hacia 1919, Thorstein Veblen se preguntó por qué los judíos, pese a los muchos y notorios obstáculos que deben superar, sobresalen

intelectualmente en Europa. Si no me engaña la memoria, acabó por atribuir esa primacía a la paradójica circunstancia de que el judío, en tierras occidentales, maneja una cultura que le es ajena y en la que no le cuesta innovar, con buen escepticismo y sin supersticioso temor". Su tesis se aplicaría singularmente bien a los irlandeses en el orbe sajón o a nosotros, americanos del norte o del sur.

Nosotros, como el judío de la tesis de Veblen, manejamos la cultura de Europa sin exceso de reverencia. Para Borges, el lugar incierto que tiene el pueblo judío sin territorio lo hace un gran lector de la hermenéutica, de la cábala: se trata de un pueblo nómade que lee siempre fuera de su propia tradición y hace del libro su tradición. La tesis central es que las literaturas secundarias y marginales, desplazadas de las grandes corrientes europeas, tienen la posibilidad de un manejo propio, "irreverente", de las grandes tradiciones. Borges, como vimos, pone como ejemplo de esta colocación, junto a la literatura argentina, y la cultura judía a la literatura irlandesa. Pueblos de frontera, que se manejan entre dos historias, en dos tiempos y a menudo en dos lenguas. Y una cultura nacional dispersa y fracturada en tensión con una tradición dominante de alta cultura extranjera.

La cultura irlandesa es una cultura encapsulada dentro del imperio inglés que ha perdido su lengua, que es el gaélico, y lucha contra la tradición del país imperialista desde adentro mismo de la cultura y da lugar a la emergencia de Joyce, que forma parte de una minoría católica, por lo tanto también es una posición distinta a la tradición central protestante. Borges ve en la tradición de lectura irlandesa y en la tradición de lectura judía, a las que admira muchísimo, algo parecido a lo que pasa en Sudamérica. Es aquí la primera vez que habla de Sudamérica. Es la literatura argentina, es el escritor argentino y la tradición, pero también es Sudamérica. Habría que ubicar qué Sudamérica es esa, yo diría que es la del Río de la Plata. En definitiva lo que Borges dice es que la tradición nacional es un modo de usar la cultura extranjera. La tradición nacional no es un contenido, es un modo de leer.

Para Borges ese lugar incierto desde el que leemos permite un uso específico de la herencia cultural: lo nacional es un modo de leer.

Borges no hace aquí más que precisar, localizar, diríamos, su concepción de que es el uso de los textos el que define su forma (prosa y poesía, los clásicos, el género policial). Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera en que es leída: “Si me fuera otorgado leer cualquier página actual –esta, por ejemplo– como la leerán en el año dos mil, yo sabría cómo será la literatura en el año dos mil”, dice Borges en “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”, escrita también en 1951.

De modo que libera la discusión sobre lo nacional de cualquier cuestión sobre el contenido, contenido folklórico, contenido prehispánico, contenido antiinglés, contenido profrancés o lo que fuera. Porque siempre leemos fuera de lugar. Lo que nos viene está descolocado, no está en la tradición que debe ser. Sarmiento es un ejemplo de eso. Facundo es un libro escrito con toda la biblioteca y no se parece a ningún libro que se haya escrito en esa época. Como Borges, que escribe con todos los libros y no hay nada parecido a lo que hace Borges acá. Es un uso de la cultura que está ligado a todo lo que está pasando en la cultura sincrónicamente en ese momento y lo que produce es un objeto completamente novedoso que está hecho de todas las lecturas, pero que es nuevo y distinto.

Entonces, estamos fuera de lugar. Tenemos una mirada al sesgo, vemos lo que no ven los de la tradición central que están adentro. Es una gran hipótesis sobre la localización de la literatura, no sobre la historización; cambia lo que había hecho con “Pierre Menard, autor del Quijote” y ya no es la temporalidad lo que afecta las lecturas, sino la colocación. Según dónde estoy en el espacio leo de una o de otra manera. Entonces, ¿qué tenemos nosotros en común con la tradición judía? Que estamos en un lugar completamente alejado de todo, que tenemos una tradición colonial pobrísima, que no tenemos tradición prehispánica, que tenemos el desierto y eso es lo que nos pone en una posición que él asimila con la tradición judía de la diáspora y con la tradición irlandesa del sometimiento a la presencia del idioma inglés, del imperialismo inglés y de la resistencia que eso genera.

Podríamos acercarnos a una discusión más interna y formal de los problemas de los desplazamientos en el interior de una lengua y en los cambios y cruces que supone ese lugar. Existe una comunidad y

ciertos lugares desplazados. La cultura judía y la irlandesa son culturas muy atentas a los problemas de la traducción, es decir, a los procesos de adaptación de lo extranjero en su propia lengua. “Considero la traducción el mayor problema que plantea la literatura”, ha escrito Isaac Bashevis Singer y Borges ha escrito a su vez: “Ningún problema más próximo a las letras y su modesto misterio como el que ofrece una traducción”.

Singer escribía en yiddish y traducía al inglés sus relatos y produjo efectos múltiples en la narrativa y en la lengua literaria estadounidense. Otro caso es el del irlandés Samuel Beckett, que abandona el inglés y escribe sus libros en francés, luego los traduce él mismo al inglés como si fueran textos extranjeros. Por su parte Joyce realiza una extraordinaria lectura de Shakespeare y de la historia de la prosa inglesa en Ulysses. Puig también leyó de modo lateral, en un pueblo de la provincia de Buenos Aires, el cine de Hollywood desde un lugar a la vez provinciano y femenino y construyó una obra donde se traman las tradiciones y los lenguajes argentinos. Con esto vamos a entender qué quiere decir, para un escritor, la tradición nacional. Un lugar de localización de las grandes series extranjeras, un puesto de observación en el tejido múltiple de las lenguas y de las tradiciones. No es casual que todos estos autores piensen la traducción como una cuestión crucial. La serie extranjera, la traducción, la lectura equivocada (la lectura de Pierre Menard) que cambia de contexto, son el modo en el que Borges define esos espacios anticanónicos como “nacionales”. La historia de la traducción podría ser un buen paso para analizar la historia de la lengua y de la literatura en un ámbito determinado.

El único punto que nosotros podríamos pensar ligado al asunto de la posición política de Borges es que él habla de la tradición occidental, que era la idea que manejaban los estadounidenses en la Guerra Fría para oponerse a la cultura soviética. Occidente era lo que había que contraponer al socialismo soviético. Entonces, cuando él dice la tradición occidental, me parece que ahí está interviniendo porque también intervenía en esa cuestión, escribía en las revistas del Congreso por la Libertad de la Cultura, era también activo en su lucha anticomunista, porque él, en realidad, para decirlo como suele decirse ahora, no era eurocéntrico, él siempre pensó que las grandes literaturas eran no europeas, siempre

dijo que uno de los mejores libros que se habían escrito era Las mil y una noches. No era alguien que estaba incrustado en la tradición occidental. Borges fue un escritor que siempre se abrió a las literaturas que uno puede considerar literaturas menores, situadas por fuera del canon occidental, él siempre eligió escritores menores. Chesterton le interesaba porque era católico y eso ya lo ponía en una situación desviada respecto a la tradición inglesa; Bernard Shaw era un socialista fabiano; Conrad era un polaco que escribía en inglés; Kipling y Stevenson andaban por el borde del imperio, habían nacido en otros lugares. En fin, siempre buscó escritores que no estaban en la línea central como ejemplo de lo que él buscaba.

Me contó María Kodama en Madrid hace un tiempo, una cosa que me emocionó muchísimo, que en el final de su vida cuando le faltaban unos meses para morir, Borges contrató a un profesor para que le enseñara árabe, tenía 85 años y estaba muy mal. Con eso quiero decir que Borges no es un hombre cuya literatura pueda entenderse como una literatura muy ligada a la tradición dominante, siempre se hizo de literaturas que estaban fuera de ese circuito central.

La otra cosa que quiero marcar es la noción de tradición que él toma de Elliot, pero que es muy importante como cuestión técnica. Resuelve un problema que está en el centro del debate actual. Las posiciones más radicalizadas del pensamiento moderno al estilo Derrida, la idea es que nosotros no podemos leer un texto remitiéndolo a sus condiciones de producción porque los contextos son infinitos. Es decir, nunca vamos a poder terminar de armar un contexto porque siempre hay otra cosa que se podría agregar. Por lo tanto, ahí aparece la idea del texto que es leído en su propia interioridad y empieza entonces el problema que pone en crisis la idea de representación. En cambio la idea de tradición hace referencia a un contexto cerrado de manera arbitraria, pero uno puede abrir eso. El contexto es lo que nosotros podemos considerar que acompaña a un texto y permite entenderlo, por ejemplo, uno puede leer Pedro Páramo y pensar en la historia de los ferrocarriles y en la historia de la guerra civil en México. Pero la tradición es una manera de enmarcarlo y por eso Borges habla de tradición ahí. El ejemplo de lo que es esa lectura espacial y de lo que implica que en un país lateral se pueda ver el universo es “El Aleph”, porque en

una casa de un barrio del sur está el universo en su totalidad. Es una metáfora de lo que él dijo en “El escritor argentino y la tradición”, pero “El Aleph” está escrito diez años antes. Carlos Argentino Daneri tiene el Aleph y escribe cosas horribles porque no encuentra la forma sintética de dar cuenta de esa totalidad, pero tiene el acceso localizado a la cultura mundial en el sentido de “El escritor argentino y la tradición”, lugar al que accede dada su localización al margen del mundo. Fíjense que el acceso está muy ligado a la localización, hay que bajar al sótano, acostarse de una manera particular. Acá estamos en la idea que tiene Borges de cómo se localiza el lugar desde el cual se conoce. Hay que estar de una manera particular para poder verlo, esto es un comentario anticipado de lo que él va a desarrollar como teoría luego en “El escritor argentino y la tradición”: la idea de que hay que estar en una posición determinada para poder hacer funcionar de un modo definido esa cultura múltiple que se nos viene encima, que prolifera, y de la que nosotros solo podemos tomar un fragmento y avanzar a partir de él.

EL DOBLE CONTEXTO DE ENUNCIACIÓN

En esta conferencia hay una intriga que es inquietante que nadie haya comentado todavía. Estamos en el año 1951, Borges reflexiona sobre lo que está pasando en ese momento y critica una intervención de Héctor Murena que escribe un texto que se llama algo así como Condenación de una poesía, contra los escritores de la revista Martín Fierro, aunque en realidad cuestiona principalmente al Borges poeta y lo acusa de estar pegado al pasado y de no expresar el sentimiento nacional. Entonces Borges le contesta a su manera, muy elegante. Piensa: “Estos nacionalistas siempre parecen estar traduciendo a alguien, porque este ha traducido el existencialismo, ¿qué clase de nacionalista es que me ataca a mí, con su empaque oscuro, este señor?”. Borges, por cierto, no explicita que se refiere a Murena y dice: “Llego a una tercera posición que he leído hace poco sobre los escritores argentinos y la tradición y que me ha asombrado mucho. […] Según este singular parecer, los argentinos estamos como en los primeros días de la

creación; el hecho de buscar temas y procedimientos europeos es una ilusión, un error; debemos comprender que estamos esencialmente solos, y no podemos jugar a ser europeos. Esta opinión me parece infundada. Comprendo que muchos la acepten, porque esta declaración de nuestra soledad, de nuestra perdición, de nuestro carácter primitivo tiene, como el existencialismo, los encantos de lo patético". Murena está iniciando una revisión de la literatura de Borges que encontrará en el grupo Contorno su continuidad natural: "La voluntad de realizar arte nacional lo lleva a dirigir su facultad intelectiva hacia el contorno nacional para describir estéticamente las determinantes capitales del mismo", escribe Murena –imagino a David Viñas subrayando con entusiasmo la palabra "contorno"–. Hablamos pues de una concepción de contenido y de raíz sartreana.

Sartre había publicado en 1947 un ensayo en Les temps modernes que se llama "La nacionalización de la literatura", entonces Murena se dio cuenta de que había que nacionalizar la literatura y con él la gente de Contorno. Porque en ese momento Murena y ellos andaban por ahí y también ellos descubrieron la nacionalización de la literatura leyendo a Sartre, pero ellos lo hicieron mejor que nadie. Y Borges, con mucha elegancia dice: no me gustan los nacionalistas que en realidad traducen teorías europeas. Luego critica sus propios intentos de escribir con color local. Dice Borges en "El escritor argentino y la tradición": "Séame permitida una confesión, una mínima confidencia, durante muchos años en libros hoy felizmente olvidados, traté de redactar el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires. Luego, hará un año, escribí una historia que se llama 'La muerte y la brújula' que es una suerte de pesadilla donde figuran elementos de Buenos Aires deformados por el horror de la pesadilla. Precisamente porque no me había propuesto encontrar ese sabor, porque me había abandonado al sueño, pude lograr al cabo de tantos años lo que antes busqué en vano. La primera vez que hablé de Buenos Aires, es cuando inventé un Buenos Aires como el de 'La muerte y la brújula'". Un Buenos Aires onírico, por supuesto. Lo notable acá es que dice "hará un año", pero "La muerte y la brújula" es de 1942. Si lo hubiera escrito en 1950 sería lógico que dijera "hará un año". Acá hay un problema con la cronología que yo llamo un lapsus deliberado. Porque el ensayo él lo publica en 1953 en la revista Cursos y Conferencias, la

Revista del Colegio Libre y ahí aparece “hará un año”. Luego lo publica en Sur en 1955 y vuelve a poner: “hará un año”. Y luego incluye el texto en la reedición de 1957 del libro Discusión, y vuelve a poner “hará un año”. O sea: es deliberado. Porque Borges era muy astuto. Nunca iba a decir: yo acá estoy enunciando en dos lugares a la vez. Iba a esperar que alguien, que no era él, lo dijera. Por lo tanto, la conferencia debe ser leída como una conferencia enunciada en 1943, parece una especie de espiritismo de la literatura, pero no lo es, él mismo está pensando en 1943 como el lugar de debate. ¿Por qué está pensando en 1943 mientras está hablando en 1951? Porque, por un lado, al incluirlo en Discusión le está poniendo el espacio en el cual la cuestión está siendo planteada, porque Discusión es un libro nacionalista. Entonces, lo pone ahí como discutiendo con los demás artículos que escribió en ese momento. No lo pone en Otras inquisiciones que va a publicar en 1952. Lo pone ahí. Era muy astuto Borges.

En este sentido el ensayo tiene un doble contexto de enunciación y el mismo Borges nos da la señal (inconsciente) extraña de su carácter inactual. Borges parece situar la enunciación del ensayo (o tener en la cabeza como quien dice) en las polémicas de los años 1942-1943 y remite de este modo a otro contexto de enunciación, a otra periodización implícita, lo cual no supone solo una cronología y una relectura de su propia obra, sino el momento exacto de cristalización de una poética. El lapsus desarma la cronología y establece una periodización propia, da un contexto, digamos así, de un debate cuyo núcleo está deliberadamente situado en un año central en la historia literaria en Argentina. “El escritor argentino y la tradición” parece en realidad discutir y dar respuesta a los debates de 1942.

La Argentina de 1942, la que está en el filo del peronismo; en las vísperas de la revolución del 43. Con sus polémicas implícitas. Nos referimos a la Argentina del pre-peronismo. Cancela y Marechal son expulsados de la SADE. “La muerte y la brújula” es para Borges el modo de resolver un conflicto (que cuando retorna en la voz de Murena en 1948 ya tiene menos sentido).

Por otro lado, la conferencia es una reacción contra la opinión del jurado del Premio Nacional de 1942, lo aclara Roberto Giusti como

miembro del jurado:

Se ha hecho particular hincapié en la exclusión del libro de Jorge Luis Borges, El jardín de senderos que se bifurcan. Alguna explicación tendrá el hecho que siendo indudablemente conocida y respetada la personalidad literaria de Borges por los miembros del jurado, su último libro de cuentos, con ser muy ingenioso y estar escrito con admirable pericia artística en una prosa de notable precisión y elegancia, no haya obtenido más de un voto, y para el segundo premio sobre quince que se emitieron. Se nos ocurre que quizás quienes se decidan a leer el libro hallen esa explicación en su carácter de literatura deshumanizada, de alambique; más aún, de oscuro y arbitrario juego cerebral, que ni siquiera puede compararse con las combinaciones del ajedrez, porque estas responden a un riguroso encadenamiento y no al capricho que a veces confina con la fumisterie. Si el jurado entendió que no podía ofrecer al pueblo argentino, en esta hora del mundo, un galardón de la mayor recompensa nacional, una obra exótica y de decadencia que oscila, respondiendo a ciertas desviadas tendencias de la literatura inglesa contemporánea, entre el cuento fantástico, la jactanciosa erudición recóndita y la narración policial; oscura hasta resultar a veces tenebrosa para cualquier lector, aún para el más culto (excluimos a posibles iniciados en la nueva magia).

Lo que sucede es que el año 43 es un año clave para él. Para empezar, es el año en que escribe el “Poema conjetural”. Pero estamos en pleno nazismo, entonces Borges en una declaración en la SADE de 1944, dice: “Me he dado cuenta que mi culto al coraje, a los héroes militares y a la tierra, la sangre y el linaje, que son la base de su nacionalismo, era lo mismo que estaban haciendo los nazis”. En el final del artículo dice: “Quiero añadir algunas palabras, sobre un problema que el nazismo propone al escritor, mentalmente el nazismo no es más que la exacerbación de un prejuicio del que adolecen todos los hombres: la certidumbre de la superioridad de su patria, de su idioma, de su religión, de su sangre. Dilatado por la retórica”, escribe muy bien Borges, de paso sea dicho, y sigue “[…] agravado por el fervor o disimulado por la

ironía, esa convicción candorosa es uno de los temas tradicionales de la literatura. No hay, sin embargo, que olvidar que una secta perversa ha contaminado esas antiguas e inocentes ternuras y que frecuentarlas ahora es consentir o proponer una complicidad. Carezco de toda vocación de heroísmo, de toda facultad política, pero desde 1939 he procurado no escribir una línea que permita esa confusión. Mi vida de hombre es una imperdonable serie de mezquindades, yo quiero que mi vida de escritor sea un poco más digna". Borges concluye que esa línea del nacionalismo sostenía el proyecto del nazismo. Era 1943, un momento terrible porque Hitler estaba dominando toda Europa y por otro lado eran las vísperas del peronismo. Su modo de intervenir fue escribir "La muerte y la brújula", que es un texto sobre el antisemitismo, cita ahí a Ernest Palace, que es Ernesto Palacios, uno de los nacionalistas que se queja de un pogrom mal ejecutado porque mataron a tres personas en tres meses; se queja en el texto diciendo: "Este pogrom, tan frugal, necesitó tres meses para matar a tres judíos ¿qué clase de pogrom es?".

El texto está lleno de datos sobre el nacionalismo de la época, habla del caudillo barcelonés que es Barceló. Y después habla de la tradición judía. En principio es un texto sobre la tradición judía. Y ahí hay otra sorpresa y es increíble que Borges haya sido capaz de hacer eso. En el relato están las tres tradiciones de las que él va a hablar en "El escritor argentino y la tradición", diez años después. Está, en principio, la cultura judía, que es el centro de la historia. Es una serie de crímenes que tienen que ver con el nombre de Dios, está totalmente explícita la idea de que Marcelo Yarmolinsky, el primero que muere, es un judío. La tradición judía está muy presente, incluso Lönnrot sigue esa línea. Pero también está la tradición irlandesa porque hay un personaje llamado Finnegan –que remite obviamente al Finnegans Wake de Joyce–, que tiene un bar en la rue de Toulon, donde se construye el crimen ficticio. Entonces la tradición irlandesa arma esa especie de juego que hace parecer que hay un tercer muerto cuando en realidad es alguien disfrazado que iba por las serpentinas muertas del alba. En cuanto a la tradición argentina, dice Borges: "El muerto ya había sido identificado. Era Daniel Simó Azevedo, hombre de alguna fama en los antiguos arrabales del norte", parece que está hablando de cuentos de cuchilleros, "que había ascendido de carrero a guapo

electoral, para degenerar después en ladrón y hasta en delator. El singular estilo de su muerte les pareció adecuado. Azevedo era el último representante de una generación de bandidos que sabía el manejo del puñal pero no el del revólver". La tradición argentina es la del segundo crimen, porque Azevedo es el que inicia la malvada serie, por error mata a Yarmolinsky porque está tratando de robar unos rubíes y aparece este hombre que es un rabino, es un intelectual judío, y él lo mata con el impulso argentino, como dice Borges, de dejarse llevar en principio por la acción. Scharlach mata a Azevedo para urdir la serie y porque castiga a Azevedo por su error. Lo mata en lo que sería el segundo crimen. El primer crimen tiene que ver con la tradición judía, el segundo con la tradición argentina y el tercero con la irlandesa.

Entonces, se ve en el texto que está muy ligado a qué quiere decir entender una situación. Aparecen las tres líneas a partir de las cuales se puede entender una tradición. Está la línea de la tradición judía, donde Scharlach también es judío, el que construye esa suerte de laberinto malvado para atrapar ahí a Lönnrot. Y Lönnrot va siguiendo estas tres interpretaciones y se pierde en ellas.

Si leemos "La muerte y la brújula" como Borges lo propone (es decir como la construcción de un problema filosófico, como ficción especulativa), encontramos la ficcionalización de las tres tradiciones hermenéuticas señaladas en "El escritor argentino y la tradición". Se trata de una alegoría y no es que en "La muerte y la brújula" aplique las posiciones de "El escritor argentino y la tradición", sino que puede escribir "El escritor argentino y la tradición" porque ya ha escrito "La muerte y la brújula".

TRES TRADICIONES INTERPRETATIVAS

Localizaríamos entonces en Azevedo a la así llamada tradición argentina, asociada a lo primitivo y arcaico. Luego en Scharlach, la tradición jasídica: "el sacrificio de cuatro vidas para obtener las cuatro letras que imponen el Nombre es una fantasía (cabalística) que me dicto la forma de mi cuento" y por último la tradición

irlandesa: “Un irlandés trató de convertirme a la fe de Jesús; me repetía la sentencia de los goím: Todos los caminos conducen a Roma”. Esta última posición le teje la trama y la forma laberíntica de la venganza. Sobre ese núcleo trama la muerte de Lönnrot. Cada crimen tiene su contexto. El tercero es ficcional. Y cada uno suscita su sistema de interpretación.

Sin embargo es Scharlach quien usa las tres tradiciones: Scharlach (judío el mismo) se aprovecha de la irracional reacción de Azevedo (argentino y primitivo) que mata a Yarmoliski y luego urde una hermenéutica judía con la historia de los nombres de Dios. Es Scharlach por fin quien repite en la realidad la sentencia del irlandés (y es en la taberna irlandesa de Finnegan donde construye el crimen falso, la ficción con la que cerrará el triángulo). Scharlach es de hecho el constructor de la ficción y el centro de la trama. Híbrido, heterogéneo, lúcido, es uno de los mejores personajes de nuestra literatura y el menos argentino de los argentinos. El asesino como filósofo, el gánster como historiador de la literatura, un doble sarcástico del intelectual suicida.

Es sorprendente que Borges primero haya escrito un texto trabajando las tres tradiciones y diez años más tarde escribiera un ensayo para explicar que esas tres tradiciones le parecen muy importantes. Porque es así como es: la ficción piensa primero los problemas, porque la ficción es también conceptual, y luego, si Borges tiene interés, escribe un ensayo sobre la cuestión. El hecho de que él haya dicho “hace un año” nos lleva a la incertidumbre de las cronologías y las periodizaciones que se hacen de una manera mecánica o siguiendo modelos que son externos a lo que se está analizando. Tenemos que ser capaces de construir, y eso hacen los historiadores, las periodizaciones que se corresponden al objeto que estamos estudiando. No podemos aplicar una periodización y decir: “La literatura que se escribía en la época de Menem”. Tal vez el que escribió esa novela la haya empezado a escribir vaya uno a saber cuándo. ¿Con qué período se vincula un escritor? ¿Cómo podemos construir esa especie de elemento que sería como la base temática sobre la cual un escritor va y vuelve? Me parece que hay que tratar de construir esa situación. Porque como ya les dije, el escritor no inventa la ideología, la encuentra hecha. No podemos culpar al escritor porque en sus textos hay una ideología determinada. Y la

encuentra donde la encuentra, en los debates de su momento. Borges está hablando aquí de los debates de los años treinta y cuarenta.

Termino aquí con dos cuestiones. Scharlach es el bárbaro que lee un libro para construir esa trama –siempre me hace acordar al Joker, al Guasón del Batman de Tim Burton–, es uno de los grandes personajes de la literatura argentina porque es una especie de malvado divertido y le gusta construir escenas, le arma todo ese asunto a Lönnrot y se lo lleva y lo mata en el sur. Como en "El sur" de Borges, Lönnrot va a que lo mate el bárbaro, ese bárbaro que, por otro lado, es un bárbaro que tiene una característica absolutamente fascinante porque es una especie de arlequín. Lo lleva entonces al sur y lo mata, esto está en la línea donde está la pulsión de Borges, que siempre el intelectual muere en manos del bárbaro y que eso de algún modo tiene un sentido pulsional. En el final, que es muy divertido, Lönnrot le dice ¿y si hiciéramos un laberinto lineal? Usted me busca en A, yo estoy en B, usted me encuentra en C y Scharlach le dice, bueno, eso será la próxima vez que lo mate. Y lo mata.

Ahí hay algo que en Borges es muy básico, y si me permiten les voy a leer algo que ustedes ya conocen, que es el final del "Poema conjetural". "Zumban las balas en la tarde última" –así empieza, es bellísimo–, "hay viento y hay cenizas en el viento,/ se dispersan el día y la batalla/ deforme, y la victoria es de los otros. […] Yo que anhelé ser otro, ser un hombre", dice Laprida, que es un antepasado de Borges, "de sentencias, de libros, de dictámenes/ a cielo abierto yaceré entre ciénagas;/ pero me endiosa el pecho inexplicable/ un júbilo secreto. Al fin me encuentro/ con mi destino sudamericano". Es la muerte de Dalman, me endiosa un júbilo secreto, encontré el destino sudamericano. Borges nunca deja de estar ligado a esa zona de su obra, más allá de la posición política que tome. Eso es un escritor me parece a mí. El sentido puede ser horrible, pero ese es el sentido, es eso para él. Que haya dicho sudamericano hablando de los escritores de acá en "El escritor argentino y la tradición" y que haya aparecido la palabra sudamericano que no es una palabra que Borges habitualmente use, en el "Poema conjetural" que es del mismo año de esa enunciación, 1943, es un elemento que debemos tener presente.

Y quería, efectivamente, terminar con la cuestión de "La muerte y la brújula" que es una gran ficcionalización de la ciudad de Buenos Aires. No es la ciudad orillera de "El hombre de la esquina rosada". Se transforma en una ciudad abstracta, es la ciudad de las masas. Si ustedes miran con atención van a ver que el texto está lleno de datos extranjeros, hay húngaros, hay de todo ahí adentro. Es la ciudad de la inmigración, que es la ciudad contra la que Borges construyó ese mundo de la ciudad criolla. Él prefería a esos guapos de antes del 1900, de antes de la inmigración. En eso es como Lugones, y como Jauretche también. Porque Jauretche escribiendo contra Beatriz Guido, en el medio pelo, le hacía notar que ella en realidad era Güido, la descartaba porque no era Guido, era Güido, pese a que el padre de Beatriz Guido era un gran arquitecto que recuperó la tradición americana y a quien Jauretche le tendría que haber tenido un poco más de respeto, no haciéndose el estanciero entrerriano, como Borges. ¿Por qué le tiene que decir a una escritora que su apellido es italiano? Es lo que hace Borges todo el tiempo. Y lo que hacía Lugones. ¿Por qué? Porque los italianos, los españoles y los polacos eran la clase obrera nueva. Eso era lo que pasaba. Entonces, Borges no pone nunca un relato más allá de 1900 porque no quiere contaminar. Cuando construye una ciudad, construye una ciudad irreal, paranoica, que está llena de extranjeros. Algo muy divertido que encontramos en Godard cuando usa a Borges sin citarlo, en Alphaville, ligada con Historia de la eternidad, pero también está muy ligada con "La muerte y la brújula" porque es una ciudad definida por el norte y el sur, que vive en el presente y que no tiene ni pasado ni futuro, que son las ciudades de Mármol, de Sarmiento y de Borges. La ciudad del presente es un horror, la ciudad futura, dice Sarmiento, será extraordinaria, cuando Buenos Aires por fin se saque de encima a Rosas, ahí tendremos una ciudad, porque la ciudad ahora está invadida por la barbarie. Y Borges dice, la ciudad de ahora, del presente de 1940, de 1950 es una ciudad terrible, pero en el pasado estaba la ciudad criolla, donde no estaban los inmigrantes, donde los hombres eran un poco pesados, pero eran muy argentinos y hablaban como Funes, sin el silbido italiano. Entonces Alphaville, una ciudad que se construye en el presente puro, tiene un eco de "La muerte y la brújula".

Así quisiera entonces señalar estas vías como alternativas a ciertas

polémicas internas de los propios escritores, cuyo origen no es la idea de nación y sus efectos literarios, sino el problema de la literatura y sus localizaciones, ¿qué literatura es posible a pesar de la nación a la que se pertenece?: las posiciones de defensa de sus propios escritos y la construcción de un contexto apropiado de lectura. Ninguno de nosotros, salvo en el más triste de sus sueños, se define únicamente como un escritor argentino, pues esa definición es ya una restricción.

A MODO DE CIERRE

Quisiera hacer un breve resumen de lo que hemos estado discutiendo en estas cuatro clases. Básicamente hemos hablado de la relación de la novela con los medios y la tecnología, de la forma en que la novela se conecta y está afectada por la presencia de otros modos sociales de intervención (nosotros pusimos el ejemplo del grabador, de la radio y del periodismo como modos que acompañan la historia del género y de alguna manera interfieren en ella). Me gustaría cerrar con un par de cuestiones que podemos ver en la novela después de su origen. Si hablamos de origen, hay que decir que, como suele pasarles a los medios de masas cuando nacen, la novela también tiene en el comienzo esa cualidad de efecto extraordinario que nadie espera. Nadie podía esperar que sucediera el Quijote, una novela que tiene como héroe a un lector de novelas, un inicio en el que ya estaba todo. Pero luego tenemos toda la tradición básicamente inglesa de los siglos XVIII y XIX, con Defoe o Dickens, pero también francesa si pensamos en Balzac, que encontró en el periodismo el ámbito dentro del cual difundirse. Lo mismo pasó aquí con Amalia, y desde luego con Juan Moreira: fueron los periódicos el espacio de difusión. Pero en el momento en que apareció el cine (me interesa señalar que en el final de Los lanzallamas, en 1931, Arlt hace saber que Barsut va a hacer una versión cinematográfica de "la tragedia de Temperley", como se le llama a la anécdota), el cine empezó a acosar a la novela como relato de masas. Uno de los primeros que tiene conciencia de esto es Scott Fitzgerald: "Ahora los novelistas tenemos que ir a Hollywood", dice, porque el cine es el lugar donde la novela va a encontrar su público, dado que el género ha sido hasta ese momento un género de masas y se ha mantenido siempre conectado no con un público especializado, sino con un público amplísimo que manejaba simultáneamente varios registros y niveles. Lo notable es que, cuando el cine empieza a sustituir a la novela como narración de masas, la novela se estetiza y, como si hubiera quedado suelta, empieza a encontrar un espacio, que es el espacio de Macedonio, de Joyce, de Musil, de Proust. Entonces, cada vez que se dice "la

novela perdió su público por culpa de Faulkner o por culpa de Joyce", yo digo que no, que es al revés: como se salvaron de tener que escribir para ese público amplio y disperso, lograron un grado de libertad que el género hasta entonces no había tenido y pudieron hacer esos experimentos extraordinarios que son resultado de que el género quedara libre respecto de esa exigencia y empezara a convertirse en un campo de reflexión. Todos esos autores empiezan a pensar en qué consiste ese género –el propio Macedonio, pero también Lukács y Henry James y muchos otros– que ya al periodismo le ha dejado de interesar y por lo tanto no publica más folletines, y entonces las cosas funcionan como le funcionan a Macedonio. Más allá de las novelas que tienen éxito, el género como tal ha perdido el lugar central que tenía, que ha sido ocupado por el cine. Pero luego al cine le pasa lo mismo con la televisión. Cuando en los años cincuenta aparece la televisión es el cine el que se estetiza y entonces Cahiers du Cinéma empieza a recuperar como grandes artistas a los grandes artesanos de Hollywood, surge la idea de cine de autor y se abren una serie de posibilidades para el cine que, cuando había tres funciones por fin de semana con películas hechas por la industria –"grandes películas" decimos ahora–, funcionaba como un gran relato de masas que había desplazado a la novela del centro del interés. En esos años empezaron también a desarrollarse los cineclubes y se crearon las cinematecas, que comenzaron a adquirir y conservar películas que hasta ese momento nadie consideraba artísticas. Después la televisión empezó a ser sustituida por internet y ahora todos nos ocupamos de las series. Las series de televisión empiezan a ser objeto de tesis y de producciones especiales, mientras que, cuando la televisión tenía un lugar central, las series no tenían el espacio de legitimidad cultural que parecen estar adquiriendo en la medida en que el lugar central hoy está siendo ocupado por internet, con todas las posibilidades que tiene ese medio de manejar e interceptar las imágenes de televisión. Y posiblemente en el futuro vayamos al museo –o vayan ustedes al museo– a ver los blogs y los e-mails, y se haya formulado una teoría que plantee que son figuras artísticas extraordinarias y que incluso considere a los tuits formas contemporáneas de Hitchcock. Vaya uno a saber qué se habrá inventado en ese momento, pero seguramente otro medio de masas habrá capturado el imaginario de todos nosotros y habrá convertido estas fórmulas que a nosotros nos parecen supernovedosas en algo arcaico.

Me parece que esta es un poco la dinámica que permite entender ciertos momentos de la historia de la novela –no solo fuera de aquí, sino también en la Argentina misma– y ciertas obras que empiezan a pensar en el género de una manera completamente distinta, como en el caso de Marechal, de Cortázar o del propio Borges. También, y contra cualquier perspectiva apocalíptica, esto prueba que la novela persiste más allá de estos momentos o estas derivaciones y que el hecho de que el género establezca un tipo de relación tan particular garantiza su continuidad más allá de que ocupe o no el centro de la escena y del imaginario social. Debemos entender la historia de la novela también como la historia de las técnicas que la acompañan. La imprenta tuvo mucho que ver en la aparición de la novela; de hecho, la novela es el primer género narrativo que surge después de la imprenta. La imprenta supone la lectura y la lectura supone un tipo de narración en la que se puede releer y, por lo tanto, un tipo de complejidad narrativa que hasta ese momento con el relato oral no era posible. Entonces, me parece que a todas las maneras particulares de entender el género en función de su conexión con la realidad de cada lugar o de la propia historia del género hay que agregar algo de lo que nosotros intentamos hacer aquí –dado que estamos en la televisión– de una manera muy precaria: una historia de novela argentina en relación con ciertos medios de masas que acompañaron la historia del género en nuestro país, como la radio o el grabador. Yo traté de centrarme en aquellos aparatos de circulación masiva que están ligados al lenguaje, pero alguna vez habrá que hacer la relación de la novela con el cine en función de este tipo de intervenciones. La novela continúa desde Amalia –para poner ese punto de partida– y quizás hoy alguien esté escribiendo la novela que en el futuro leeremos como la continuación de todas estas escenas de la novela argentina.

RICARDO PIGLIA

Nació en Buenos Aires en 1940 y falleció en la misma ciudad en 2017. Enseñó en la Universidad de Buenos Aires, en la Universidad de Harvard, en la Universidad de California, Davis, y fue Profesor emérito de la Universidad de Princeton. Publicó las novelas Respiración artificial (1980), La ciudad ausente (1992), Plata quemada (1997), Blanco nocturno (2010) y El camino de Ida (2013); sus ensayos, conferencias y conversaciones han sido reunidos en los libros Crítica y ficción (1996), Formas breves (2000), El último lector (2005), La forma inicial. Conversaciones en Princeton (2015, Eterna Cadencia), Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh (2016, Eterna Cadencia) y Teoría de la prosa (2019, Eterna Cadencia).

Antología personal (2014) compila ensayos, ficciones, conferencias y notas de su diario personal. Con el título de La Argentina en pedazos, escribió sobre literatura en la revista de historietas Fierro (1984), y realizó dos ciclos en la Televisión Pública: Escenas de la novela argentina en 2012 y Borges por Piglia en 2013.

Piglia, Ricardo

Escenas de la novela argentina / Ricardo Piglia. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Eterna Cadencia, 2022.

Libro digital, EPUB

Archivo Digital: online

ISBN 978-987-712-262-6

1. Historia de la Literatura Argentina. 2. Ensayo Literario. 3. Géneros Literarios. I. Título.

CDD 809.304

© 2022, Herederos de Ricardo Piglia

c/o Schavelzon Graham Agencia Literaria

www.schavelzongraham.com

© 2022, ETERNA CADENCIA S.R.L.

Primera edición: febrero de 2022

Primera edición digital: marzo de 2022

Publicado por ETERNA CADENCIA EDITORA

Honduras 5582 (C1414BND) Buenos Aires

editorial@eternacadencia.com

www.eternacadencia.com

www.facebook.com/eterna.cadenciaii

twitter.com/eternacadencia

ISBN 978-987-712-262-6

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, sea mecánico o electrónico, sin la autorización por escrito de los titulares del copyright.

ETERNA CADENCIA EDITORA

Dirección editorial Leonora Djament

Edición y coordinación Virginia Ruano

Prensa y comunicación Tamara Grosso

Asistente de edición Eleonora Centelles

Asistente comercial Inés Capurro

Diseño de colección y de cubierta Cali Hernández y Vero Lara

Administración Marina Schiaffino

Conversión a formato digital Libresque

OTROS TÍTULOS

Onetti

El cuerpo del delito

El género gauchesco

Aquí América latina

Lo que vendrá

Josefina Ludmer

La seducción

Jorge Panesi

Roland Barthes por Roland Barthes

Roland Barthes

Un desierto para la nación

Fermín Rodríguez

Borges y los clásicos

Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Onetti y Felisberto Hernández

Carlos Gamerro

Una intimidad inofensiva

El libro de Tamar

Chicas en tiempos suspendidos

Tamara Kamenszain

Poses de fin de siglo

Sylvia Molloy

La lógica de Copi

Suturas

Fantasmas de los relatos

Daniel Link